



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS MODERNAS,  
LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y  
LITERATURA COMPARADA**

**ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

**PROGRAMA DE DOCTORADO**

**“Doctorado en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias”**

**Tesis Doctoral**

**“UNA LITERATURA EXTRATERRITORIAL: TOMÁS SEGOVIA Y LA  
SEGUNDA GENERACIÓN DEL EXILIO MEXICANO. UNA POÉTICA  
AMERICANA”**

**Doctorando:**

**Nuria de Orduña Fernández**

**Director:**

**Dr. Francisco Javier Rodríguez Pequeño**

**Madrid, junio de 2017**

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

### 1. TOMÁS SEGOVIA Y LOS ESCRITORES HISPANOMEXICANOS

- 1.1 El exilio en México
- 1.2 Cartografía de una generación.
  - 1.2.1 Generación o grupo
  - 1.2.2 Las revistas literarias: *Clavileño*, *Presencia*, *Hoja*, *Ideas de México*.
  - 1.2.3 Características de los hispanomexicanos

### 2. APROXIMACIONES CRÍTICAS

- 2.1 Corpus de Tomás Segovia
- 2.2 Estudios críticos
- 2.2 Tomás Segovia: ¿un poeta español?

### 3. CONTEXTUALIZACIÓN DE TOMÁS SEGOVIA EN MÉXICO

- 3.1 Ámbito cultural en México (1950-1960)
- 3.2 Tomás Segovia y la Generación del Medio Siglo
- 3.3 La *Revista Mexicana de Literatura*. Primera época
- 3.4 Tomás Segovia y la *Revista Mexicana de Literatura*. Segunda época.

### 4. POESÍA Y COMPROMISO

### 5. HACIA UNA POÉTICA DEL DESEO

- 5.1 Teoría de la seducción: Don Juan
- 5.2 Erotismo y el amor: *Sonetos votivos*, *Historias y poemas*
- 5.3 La mujer

### 6. UNA ÉTICA DEL NOMADISMO

- 6.1 El exilio: *Anagnórisis* y *Partición*
- 6.2 La duplicidad del “yo” poético

### 7. LA RESISTENCIA COMO COMPROMISO: CRÍTICA DEL PODER Y DE LA POSMODERNIDAD

7.1 El ensayo: *Cartas cabales, Aleatorio, Resistencia.*

7.2 La poesía: *Salir con vida*

## **8. LA IMAGINACIÓN CRÍTICA**

8.1 Función y necesidad de la crítica

8.2 Poética y crítica literaria

## **9. LA LIBERTAD COMO COMPROMISO**

9.1 El humanismo vitalista

## **CONCLUSIONES**

## **BIBLIOGRAFÍA**

## **ANEXOS**

A mi madre, María Esther Fernández de Carranza, por enseñarme con su ejemplo que la lucha y la resistencia no es exclusiva de los poetas.

## AGRADECIMIENTOS

Innumerable son los agradecimientos que he ido contrayendo a lo largo de estos cinco años. En primer lugar quiero agradecer a mi director de tesis el profesor Javier Rodríguez Pequeño, no solo por haber hecho lo indecible, por sus sabios consejos y enseñanzas, sino por el afecto y comprensión que me brindó durante todo este trayecto no siempre fácil. Las virtudes que pueda tener este trabajo se las debo íntegramente a él; sus errores, son solo responsabilidad de quien esto escribe.

A María Luisa Capella, viuda de Tomás Segovia, por poner a mi entera disposición toda la documentación necesaria para llevar a cabo esta investigación, pero también tengo que agradecerle el afecto y la mejor voluntad que mostró en todo momento.

A El Colegio de México, y al entonces presidente el Dr. Javier García Diego, por acogerme como investigadora invitada y poner a mi disposición todos los medios necesarios. Especialmente mis agradecimientos van dirigidos para el Dr. James Valender por su tutela, un ejemplo siempre de rigor.

No quisiera olvidarme de los trabajadores del Archivo de El Colegio de México, en especial de Citlalítl Nares Ramos, y de los bibliotecarios por su atenta disposición; sin ellos la biblioteca se hubiera convertido en un laberinto borgiano.

A la secretaría de Relaciones Internacionales del gobierno de México (SER) por la concesión de la Becas para Extranjeros del Gobierno de México con la que pude llevar a cabo investigación, fundamental para la realización de esta tesis con mención internacional.

A mi enorme e incomparable familia: a mis hermanas María, Cristina, Andrea y Esther y a mi amiga Amalia Iglesias, a todas ellas, cada una a su manera, por su apoyo y ayuda siempre, pero en especial en los últimos metros.

La deuda más impagable la tengo con mi querida hija Julieta porque a sus nueve años esta tesis es casi la mitad de su vida por lo que solo puedo esperar que lo entienda y estar infinitamente agradecida por su espera. Y a Eugenio, mi compañero de viaje, por su paciencia y amor durante todos estos años.

Por supuesto a mis padres, Javier de Orduña y María Esther Fernández de Carranza, por no dudar nunca de mí y por ser como son: un ejemplo de lucha y superación, y enseñarme que el esfuerzo siempre tiene al final sus gratificaciones. Pero quería agradecerse, especialmente a mi madre, que sin su apoyo personal y sabias sugerencias nunca hubiera podido terminar este proyecto. A ella va dedicada esta tesis con el dolor de que no haya podido asistir a la culminación de nuestro trabajo. Esta tesis es tan suya como mía.

## ADVERTENCIA AL LECTOR

Todas las referencias a la obra poética de Tomás Segovia se corresponden con la última edición de su poesía completa: *Cuaderno del Nómada* (2014).

## INTRODUCCIÓN

Cuando iniciamos nuestro trabajo de investigación sobre la obra poética de Tomás Segovia lo hicimos convencidos de la necesidad de contribuir a la recuperación de la obra de un poeta español de la segunda generación del exilio español de 1939 que por entonces no eran tan conocido fuera de algunos ámbitos académicos, al haberse desarrollado gran parte de su obra extraterritorialmente. Sin embargo, a medida que avanzábamos nos fuimos dando cuenta de nuestra falta de perspectiva y del planteamiento reduccionista original.

El exilio en Tomás apareció como una condición heredada y el rumbo de la investigación desveló la presencia de un escritor mexicano. Pero, tampoco era tan sencillo. Encarábamos así con una serie de problemas historiográficos y teóricos. La experiencia del exilio, sin duda determinante, problematizaba la recepción crítica de su obra y los enfoques interpretativos desde ambos lados del Atlántico. Desde México se reivindica su lugar como poeta mexicano y desde España su condición de poeta del exilio. Este trabajo no pretende dar una solución a esta cuestión sino ser un reflejo de dicha conflictividad.

Los estudios críticos que abordan la obra segoviana se centran en señalar los rasgos estilísticos en busca de una poética del exilio a partir de su simbología. En los mismos se suele descartar la falta de compromiso y el alejamiento de las preocupaciones políticas (Gay, 2013; Tasis Moratinos, 2014). Estas ideas perpetúan las acusaciones de apoliticismo que se dirigieron desde el mundo del exilio mexicano a los jóvenes escritores hispanomexicanos hacia finales de los años cuarenta. La concepción sobre la función poética y la actitud ética de independencia que asumió desde bien pronto Tomás Segovia, junto a su vinculación en esos primeros años con Octavio Paz, en un ambiente tan politizado como fueron las décadas de los sesenta y setenta en



América Latina contribuyó también a reforzar las acusaciones de escritor esteticista o de “torre de marfil”. Señalan la obra de un poeta humanista, preocupado con los problemas y preocupaciones del ser humano; y que coloca al hombre como centro de su poesía. Sin embargo, no se nos explica en qué consiste dicha propuesta humanista, ni cómo aparece esa preocupación por el individuo, ni cuáles son sus rasgos ni las ideologías que la animan. Se limitan a repetir un lugar común y su silencio invita a una connivencia con las lecturas esencialistas de la literatura que proyectan a un poeta del amor y del exilio; en donde se establece una vez más la distinción entre el contenido y la forma literaria.

Nuestra propuesta arranca desde la necesidad de llenar este vacío hermenéutico. Frente a las lecturas despolitizadas de su obra proponemos aquí una lectura comprometida, es decir, una lectura ético-política (Bértolo, 2008) con la que queremos demostrar porqué la poética segoviana es una poética fuertemente comprometida.

En este sentido nuestro trabajo se aleja de las interpretaciones del exilio como origen de sentido de su poesía; por el contrario desplazamos el origen del sentido hacia su teoría de la seducción y del deseo. Con nuestra propuesta intentaremos demostrar en primer lugar si su obra es humanista y si es así en qué consiste este humanismo, hacia dónde se dirige; veremos que estética y ética íntimamente ligadas, forma y contenido, proponen una propuesta en busca de la libertad del hombre.

Dos son las facetas en las que destaca Tomás Segovia: la crítica y la poesía. Sobre ambas propuestas se configura su cosmovisión poética y nuestro análisis. Pretendemos demostrar cómo debajo de sus propuestas programáticas y poéticas subyace una noción que implica a todas las demás: un sentido ético de la existencia.

Hemos dividido el trabajo en dos partes claramente diferenciadas. **En la primera parte** hemos querido plantear un contexto referencial que sirva como marco para entender las distintas problemáticas que rodean al autor. En el primer capítulo se

plantea brevemente el contexto de formación en su llegada a México vinculado al exilio, al ambiente del exilio. Establecemos la cartografía del grupo hispanomexicano donde se suele clasificar a Tomás Segovia. Colegios, relación con los escritores del exilio, revistas, mostrando así las aproximaciones que se han hecho de su obra.

En el segundo capítulo proponemos las aproximaciones críticas sobre el autor. Exponemos su corpus y los estudios críticos sobre su obra. Planteamos a su vez las distintas problemáticas que se suscitan en torno a los cánones nacionales debido a la dualidad existencial del poeta. Como posible solución proponemos una aproximación desde los estudios transatlánticos en donde quizá se resuelve la problemática del espacio.

En el tercer capítulo hemos intentado hacer una breve apunte con el que señalar el lugar central que le corresponde a Tomás Segovia en el contexto mexicano. Para ello destacamos su relación con los escritores de la Generación del Medio Siglo. Este punto poco atendido hasta el momento por la crítica intenta dar las primeras pinceladas para comenzar a establecer y contextualizar las aportaciones de Tomás Segovia en la historia de la literatura mexicana. Para ello hemos estudiado su participación en las revistas literarias de esos años prestando especial atención a su papel como director en la Revista Mexicana de Literatura entre 1959 y 1963, años centrales para la configuración del grupo del Medio Siglo Mexicano en el que Tomás Segovia fue fundamental.

**En la segunda parte** de nuestra investigación es donde intentamos exponer y demostrar nuestra tesis: la necesidad de interpretar la obra de Tomás Segovia desde la noción de compromiso. Partimos desde los presupuestos de Juan Carlos Rodríguez y entendemos que toda obra literaria es ideológica; siempre se escribe desde un lleno ideológico por lo que toda literatura está siempre comprometida de antemano e incluso negar el compromiso es asimismo una forma de compromiso. Así distinguimos entre

literatura política y literatura comprometida. Los estudios del crítico Terry Eagleton guían también nuestra lectura y participamos de la proposición de que ideología y estética son inseparables; por lo que la elección de las figuras retóricas, las formas métricas contribuyen en Tomás Segovia a apuntalar su propuesta ética.

En el cuarto capítulo se propone un recorrido por el contexto de las relaciones entre literatura y política durante el siglo XX.

En el quinto capítulo, que lleva por título “La imaginación crítica”, se exponen algunas de sus ideas poéticas y de la función de la crítica y de la poesía de Tomás Segovia a partir de su labor como crítico. Intentaremos demostrar cómo el ser humano y la vida surgen como elementos centrales en la transmisión poética y de la revelación del misterio poético.

El sexto capítulo es central en nuestra propuesta: allí esbozamos la teoría de la seducción y del deseo del poeta. Creemos que es una de sus propuestas más radicales y sugerentes y desde la que se articula toda su poética. Analizamos así las nociones de “valor”, “deseo” y su “principio de reconocimiento”, la praxis poética, la poesía amorosa y erótica del poeta prestando especial atención a su poesía votiva. En el análisis se manifiesta la tensión entre la teoría poética explícita y la implícita del poema. Proponemos que es a través del deseo donde Segovia propone su reformulación de la realidad y del amor como el espacio de re-conocimiento y reconciliación social. Reconocimiento del otro, el dialogismo y búsqueda del origen del ser humano. El deseo es lo que hará significativo, es decir, lo que dotará de sentido al ser humano.

En el séptimo capítulo queremos desmostar cómo la obra de Segovia no se olvida de la crítica política, sin desatender su crítica a las ideologías y los dogmatismos con los que intenta revelar los mecanismos de enajenación social que convierten al hombre en un ser en el que también hay resistencia y crítica política. Abordamos este

capítulo desde su crítica del poder y del neoliberalismo económico y las teorías de la modernidad y la posmodernidad tanto en sus obra poética como en su obra ensayística. Para ello nos servimos de su poemario *Salir con vida* y de sus textos periodísticos recogidos bajo el título de “Cartas Cabales”.

Por último cerramos con el séptimo capítulo en donde pretendemos señalar cómo la simbología que hace referencia al exilio se trasciende para hacer una propuesta ética en busca de la libertad del ser humano. Tratamos su visión erotizada de la naturaleza, la imposibilidad del lenguaje por revelar la realidad y la verdad, el tiempo, como todos estos elementos nos conducen hacia una búsqueda del sentido, o lo que es lo mismo de la significación, para el hombre; lo que nos conduce a un humanismo vitalista, una forma de estar en el mundo en donde el valor se pone en la vida misma. Por último concluimos la tesis intentando establecer en qué consiste esa idea del humanismo o el compromiso vitalista que recorre la obra segoviana analizando su propuesta de libertad.

En definitiva, hemos propuesto una lectura que evidencia su sentido ético como horizonte interpretativo de su obra.

Nos ha faltado desarrollar su teoría del lenguaje y sus ideas sobre la métrica y la rima. Sin duda, un aspecto también fundamental de su obra y que termina de reconstruir este puzzle tan coherente con el que iluminar un poco más la búsqueda del sentido y de la significación segoviana. Como también falta describir un diálogo crítico con las posturas y distintas ideologías con las que dialoga el pensamiento segoviano, así como buscar las huellas de las ideologías del humanismo existencialista, o del humanismo socialista del institucionalismo que, sin duda, están muy presentes en su obra. Sin olvidar la necesidad de profundizar más en sus vinculaciones con la literatura mexicana; porque

sea o no un poeta español del exilio su contexto historiográfico y sus aportaciones están en México. Lo dejamos pendiente para posteriores trabajos.

Respecto a la metodología de la presente investigación se ha estructurado en dos fases de trabajo:

La primera de ellas, se realizó a partir de la lectura de fuentes primarias y secundarias. Dentro de las fuentes primarias, nos centramos en el estudio de la totalidad de la obra poética y ensayística de Tomás Segovia.

Se completó con el manejo y estudio de las fuentes secundarias: antologías, artículos, estudios críticos sobre su obra poética, junto a los trabajos de y sobre la segunda generación del exilio español en México y el contexto histórico literario mexicano. Esta perspectiva se completó con los estudios sobre el exilio español, así como con las obras de Teoría de la Literatura sobre las que se fundamenta nuestro estudio.

La segunda parte consistió en la consulta de los archivos personales de Tomás Segovia depositados en El Colegio de México desde el 2012. Esta labor de investigación se extendió a la revisión de otros archivos en busca de documentación y de información hemerográfica: Archivo del Ateneo Español de México, Archivo de El Colegio de México, Archivo del centro cultural La Casa del Lago, Biblioteca Nacional de México, Fondo bibliográfico de la Universidad Autónoma de México, Fondo bibliográfico de El Colegio de México.

De esta forma pudimos acceder a la documentación personal y a la correspondencia personal de Tomás Segovia. Además de recopilar los ejemplares de las revistas con las que colaboró. Esta labor se realizó gracias a una estancia de investigación de enero a junio de 2013 en El Colegio de México y a la beca concedida por la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) del Gobierno de México dentro del

Programa de Becas del Gobierno de México para Extranjeros, para la obtención del doctorado con mención internacional. La estancia de investigación en El Colegio de México fue tutelada por el Dr. James Valender. EL acceso a los archivos y la documentación facilitada fue supervisada y dirigida en todo momento por la Dra. María Luisa Capella, viuda de Tomás Segovia.

# **1 TOMÁS SEGOVIA Y LOS ESCRITORES HISPANOMEXICANOS**

## **1.1 El exilio en México**

Tomás Segovia (Valencia, 1927-México, D.F., 2011) pertenece al grupo de escritores que conocemos con el nombre de hispanomexicanos o escritores de la segunda generación del exilio español. Este grupo de escritores representan una compleja anomalía dentro de nuestra historiografía literaria. Nacieron en España y siendo niños partieron al exilio junto al exilio español republicano. Por lo tanto, en un primer momento su formación y su escritura se vincularon con los lugares que les dieron acogida sin tener relación con la literatura que se desarrollaba en el interior de la península. Sin embargo, debido a las peculiaridades del exilio español de 1939<sup>1</sup> esto no es tan sencillo. Hay que señalar que aquí nos estamos refiriendo exclusivamente a los escritores que llegaron a México<sup>2</sup>, lugar que por ser donde más exiliados se acogieron y por las características de esta recepción se convirtió en un referente moral del exilio, pero hay que señalar que no fue el único destino donde se buscó refugio. Los más de 500.000 mil exiliados que salieron en la última etapa del exilio, que conocemos como “la retirada” entre enero y abril de 1939, llegaron primero al sur de Francia, donde fueron acogidos bajo durísimas condiciones de vida en campos de concentración (Saint-Cyprien, d’Argèles-sur-Mer, Djelfa) (Dreyfus, 1999). Posteriormente desde allí se fueron diseminando por distintos países: Francia, Rusia, Estados Unidos, República

---

<sup>1</sup> Para un estudio específico sobre la historia del exilio español republicano en México de 1939 véase: Alted (2005), Pla Brugat (1999), Fagen (1975), Naharro Calderón (1991), Caudet (2005), Faber (2002).

<sup>2</sup> El entonces presidente de México Lázaro Cárdenas (1934-1940) acordó con Negrín que si el gobierno legítimo republicano caía en manos de los rebeldes, México abriría sus puertas a los republicanos que se vieran obligados a salir de España (Memorias de Vidarte). Antes, en 1937 había acogido a los llamados “niños de Morelia”, véase Dolores Pla Brugat (1999).

Dominicana, Argentina, Chile, México, entre otros (Alted, 2005). Los estudios sobre la recepción en México contabilizan en torno a más de 27.000 refugiados llegados entre 1940 y 1950 (Lida, 2009)<sup>3</sup>.

Sin embargo, en ningún otro lugar se configuró una generación literaria como la que se produjo en México (Muñiz Huberman, 1999). Podemos especular sobre algunos de los motivos que pudieron producir éste hecho pero creemos que es relevante señalar la llegada dentro de ese exilio de numerosos intelectuales y escritores consolidados ya por esas fechas que provocaron una importante actividad cultural<sup>4</sup>, que se hizo sentir dentro del ambiente del exilio pero también en el campo cultural mexicano (Sánchez Albornoz, 1991). A eso podríamos sumarle, la estabilidad que proporcionó el contexto mexicano, el despegue cultural del propio México de esos años que vivía un proceso de modernización, el ejemplo de los intelectuales y poetas exiliados tan cercanos a ellos, el apoyo institucional del gobierno republicano con la creación de colegios y espacios de sociabilidad..., en fin, una serie de múltiples circunstancias, que no viene ahora al caso

---

<sup>3</sup> En su estudio Clara Lida (2009) marca la llegada de los refugiados republicanos entre 1939 y 1950. Hubo algunos que antes de llegar a México pasaron por otros destinos: Cuba, Santo Domingo, Estados Unidos. Después el exilio que llegó a México fue inminentemente económico.

<sup>4</sup> Aunque no todo el exilio fue intelectual, como bien ha demostrado Clara Lida (2009), México fue el lugar donde llegó un mayor número de intelectuales y profesionales cualificados. Tres fueron las generaciones literarias que tuvieron que exiliarse: La primera formada por escritores que ya contaban con una obra consolidada: Juan Ramón, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Pedro Salinas...; La intermedia la formaban escritores jóvenes que estaban comenzando su andadura literaria un poco antes de la guerra y durante la contienda. Escribirán lo mejor de su obra en el exilio, es la generación del 36: Juan Rejano, Max Aub, León Felipe, Emilio Prados, José Bergamín, Arturo Barea, Ernestina de Chapa; La tercera la constituyen los escritores hispanomexicanos o de la segunda generación del exilio que llegaron siendo niños y en ellos se produce un proceso de transculturación.

Algunos críticos quieren ver una tercera generación en los hijos y nietos nacidos en México. Sería el caso de Jordi Soler (Veracruz, 1963); un escritor que recoge en sus novelas la vida y la experiencia del exilio en México: *Los rojos de ultramar* (2004), *La última hora del último día* (2007), *La fiesta del oso* (2009). Estos tres títulos se reunieron conjuntamente en *La guerra perdida* (2012). En nuestra opinión esta tercera generación no sería una generación exiliada, en todo caso, en ellos se daría un fenómeno de posmemoria.



analizar en profundidad, pero que fueron configurando un clima que posibilitó que surgiera un grupo de jóvenes con inquietudes intelectuales y artísticas similares.

Las características particulares bajo las que se desarrolló la vida del exilio en México y su larga duración en el tiempo provocó unos matices determinados que afectan a la formación y al desarrollo de la identidad de éste grupo de escritores (Lida, 1997, 2009; Matesanz, 1999). Veamos brevemente cómo se configura la comunidad exiliada en México en donde van a crecer y a formarse los hispanomexicanos.

A partir de junio de 1939 comenzaron a llegar al puerto de Veracruz los barcos fletados por el gobierno mexicano con los refugiados españoles. Los nombres del “Sinaia”, “Ipanema”, “Mexique” han quedado definitivamente fijados en la memoria de nuestro exilio. La labor diplomática de los embajadores mexicanos en Francia, como Gilberto Bosque, fue trascendental en esta tarea, no hay que olvidar que estamos hablando de la Francia ocupada por los nazis y colaboracionista con el franquismo. Desde las instituciones cardenistas se brindó un apoyo incondicional al exilio republicano, como antes se había hecho durante la guerra<sup>5</sup>. Conviene señalar que México fue el único país del mundo que no reconoció nunca la legalidad del gobierno franquista y que permitió la actividad del gobierno y de las instituciones republicanas en territorio mexicano desde junio de 1945 hasta su disolución en junio de 1977. Esta percepción constituirá uno de los muchos tópicos del exilio: México como lugar mítico que representó la imagen de la solidaridad. Ésta idea se acentúa aún más si se compara primero con la actitud de países con los que la República tenía establecidos lazos de fraternidad, como fue con el gobierno de Léon Blum en Francia, y más tarde debido a las difíciles situaciones que tuvieron que vivir muchos otros exiliados en los países a los que llegaron: la misma Francia durante la Segunda Guerra Mundial o en República

---

<sup>5</sup> La ayuda que se brindó se centró en tres aspectos: humanitaria, diplomática y armas.

Dominicana con la sanguinaria dictadura de Trujillo. Ésta imagen positiva, de vivir en un lugar libre, sin censura fue otro de los mitos que se construyeron en torno al exilio mexicano frente al exilio interior.

Desde el ámbito cultural los recibieron con los brazos abiertos. En 1938 el gobierno mexicano fundó La Casa de España (Lida, 1988) bajo la supervisión de dos intelectuales de peso como eran Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas. En 1939 Alonso Reyes fue el presidente y Villegas el secretario. Una institución destinada a acoger a intelectuales españoles exiliados y que en los primeros momentos les proporcionó alojamiento y trabajo. Supuso un lugar de encuentro entre la intelectualidad mexicana y la española. Tomó como modelo la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas y el Centro de Estudios Históricos de Madrid. En 1940 pasó a ser El Colegio de México (Lida y Matesanz, 1990), sin dependencia económica del gobierno y con un carácter más nacional.

Sin embargo, Antonio Matesanz ha demostrado cómo el contexto social de esos primeros años era convulso y no toda la sociedad mexicana recibió por igual ni con ese entusiasmo a los exiliados republicanos a los que en muchos casos se les acusaba de ser “gachupines” y además de rojos, por ejemplo desde la prensa y las clases más conservadoras, las instituciones clericales, los movimientos indigenistas claramente antihispanistas o la colonia tradicional de españoles. En esta línea James Valender también ha mostrado cómo no todos los intelectuales mexicanos los recibieron con el mismo fervor. Fueron comunes los ninguneos de los pintores muralistas y su relación con los pintores exiliados: Por lo tanto, la integración en México no estuvo exenta de ciertas problemáticas (Matesanz, 1999).

Por otra parte, conviene recordar que la actitud del presidente Cárdenas respondió también a las necesidades económicas y sociales del país y no sólo al

altruismo humanitario y solidario. El México de esos años se encuentra en un páramo y comienza un proceso de desarrollo socioeconómico tras la Revolución. Necesita mano de obra especializada y trabajadores del campo. Además, dentro de ese exilio iban intelectuales y el propio gobierno republicano con sus instituciones. Por lo que se crearon unos organismos específicos, primero en París y después en México, para hacerse cargo económicamente de la integración de los españoles en tierras mexicanas (Caudet, 2005; Sánchez Albornoz, 1991): el Servicio de Evacuación de Republicanos Españoles (SERE), el Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles (CTARE), la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE) y la Comisión Administradora de los Fondos de Auxilio a los Republicanos Españoles (CAFARE). Este asunto sobre el dinero de la República y cómo había que repartirlo provocó no pocos conflictos dentro de la comunidad exiliada. Las divisiones políticas manifiestas durante la guerra entre partidarios de Negrín o Prieto siguieron perpetuándose en el exilio mexicano. Max Aub reflejó con humor, aunque no carente de cierta tristeza, estas confrontaciones en su cuento *La verdadera muerte de Francisco Franco* (Aub, 1994: 407-428): El camarero de un café frecuentado por los exiliados en México, cansado de escuchar sus gritos y discusiones diariamente sobre las causas y responsabilidades de la derrota de la guerra, decide viajar a Madrid y acabar con el origen del problema. Para ello planea la muerte del dictador Francisco Franco con la esperanza de que así se terminen los enfrentamientos y vuelva la calma al café.

Estas diferencias políticas entre los exiliados se mantuvieron durante todo el tiempo y provocó un enfrentamiento constante que imposibilitó a la larga cualquier proyecto de resistencia efectiva, alternativa política o de actuación en la España del interior (De Hoyos, 2012). Estas tensiones entre socialistas y comunistas explican la actitud política que asumirá la segunda generación de distanciamiento de la vida

política. Esta ausencia del elemento político en la poesía de Tomás Segovia y de otros poetas de su generación les valió la acusación de escritores apolitizados y carentes de compromiso. Fue el caso de Max Aub que en su *Manual de la historia de la literatura española II* (1966) los incorporaba junto a los poetas del interior. Pascual Buxó también señaló como una característica de sus obras el elemento de despolitización. Estas acusaciones se referían a la falta de tono combativo de sus poemas y la ausencia del conflicto político de lucha contra el franquismo en ellas. Sin embargo, que no compartieran esta actitud no significó que no se sintieran un profundo respeto y admiración por los valores y por su lucha. En el caso de Tomás Segovia, esta actitud respondía a una fidelidad mayor que tenía que ver con las actitudes, donde residía el sentido, y no con las declaraciones (2007: 229).

Es cierto que fueron pocas, o casi nulas, las acciones políticas llevadas a cabo por estos jóvenes; habría que señalar el Movimiento Español 1959 (M/59) que supuso un movimiento de lucha política contra el franquismo desde el exterior y una forma de mostrar su solidaridad con el interior (Mateo Gambarte, 1996: 161-169; Caudet, 2005: 59). El origen surgió como oposición a los actos conmemorativos por la Victoria del 18 de julio en el Casino Español. Este grupo de jóvenes llevaron a cabo diversas acciones y la firma de un manifiesto: “Declaración de principios del Movimiento español 1959”, hasta su disolución en 1962. En su constitución fue fundamental la labor de Jomí García Ascot que presidió el acto de constitución. Junto a él otros jóvenes como José de la Colina, José Pascual Buxó, Elena Aub, Luis Rius, Arturo Souto, Federico Álvarez, Vicente Rojo Amazán, Ramón Rivas –Cherif. Entre la bibliografía consultada no aparece el nombre de Tomás Segovia. Sin embargo, sí el de escritores mexicanos con los que tenía una estrecha amistad como Juan García Ponce o Salvador Elizondo, con lo cual no se puede descartar su participación. El Movimiento contó también con el apoyo

de intelectuales españoles, mexicanos y europeos: Yacine Kateb, Marguerite Duras, Peter Brook, Raymond Queneau, Jean Paul Sartre, Giulio Einaudi, Pablo Picasso, Juan Goytisolo, Octavio Paz, Blas de Otero; pero no especialmente con los mayores del exilio que seguían enfrascados en sus divisiones políticas (Caudet, 2005: 59).

En definitiva, lo que queda patente son los beneficios que se produjeron del encuentro entre ambas partes. Para los exiliados México les permitió encontrar un lugar donde comenzar de nuevo, se les facilitó un pasaporte y una nueva nacionalidad, y para México la llegada de los exiliados supuso un revulsivo que provocó un despegue en el camino de esa modernidad que buscaban a partir de las aportaciones de los exiliados, que traían la experiencia de los años previos en ese proceso de modernización que experimentó España en los primeros años del siglo XX, y que se impulsó especialmente durante la II República, y que tuvo antecedentes previos en ejemplos como la Institución Libre de Enseñanza. Pero, sin duda, las aportaciones al campo cultural mexicano son innegables hoy y no solo en el ámbito intelectual y cultural (Sánchez Albornoz, 1991; Naharro Calderón, 1991).

Los primeros años del exilio se conocen como el periodo de la esperanza y podemos fecharlo entre 1939 y 1952. Hasta éste momento se creía que el triunfo de los aliados sobre el bloque fascista en la Segunda Guerra Mundial pondría punto y final a la dictadura y con ello al exilio, por lo que se vivía con una idea de provisionalidad, sin que esa experiencia fuera a ser permanente. Es famosa ya la anécdota sobre los exiliados que vivían con la maleta hecha debajo de la cama. Sin embargo, éste sentimiento cambió bruscamente tras una serie de decisiones en el panorama político internacional que suponían el reconocimiento del gobierno franquista y un duro golpe para la comunidad exiliada: en 1950 las Naciones Unidas derogó la condena impuesta al gobierno franquista desde 1946, en 1953 España fue aceptada en la UNESCO y se

restablecieron las relaciones diplomáticas con Estados Unidos, que abrió definitivamente su embajada en Madrid. Se ponía así fin a las esperanzas del regreso y se asumió que el exilio sería ya definitivo.

Esta breve anotación histórica ayuda a entender los procesos de sociabilización sobre los que se construyó la identidad exilica y que van a ser fundamentales en la formación inicial de estos escritores hispanomexicanos y en la construcción de su identidad. Porque hasta ese momento, inicios de los años cincuenta, el exilio no tuvo la necesidad de integrarse en la vida mexicana, creándose lugares de sociabilización paralelos en un intento de salvaguardar la identidad republicana<sup>6</sup>. Pero, no sólo frente a lo mexicano, sino, también hacia los “gachupines”, que era como se denominaba a los españoles emigrados a México antes de la guerra por razones económicas y que en su mayoría apoyaron a la España insurrecta. Para ello, se crearon asociaciones políticas, culturales y colegios que potenciaron el clima de aislamiento de esos primeros años y que Segovia llegó a definir como un “ghetto”. Aunque, Clara Lida señala que pese a las dificultades que tuvieron los exiliados en ese proceso de inserción siempre se les facilitó que pudieran llevarlas a cabo. Lo que nos interesa remarcar, es que hubo un intento desde el exilio de salvaguardar la memoria y las distintas sensibilidades que lo conformaban (compuestas por la identidad española, vasca, catalana y gallega). Lo que produjo una sensación de desarraigo dentro del exilio y la sensación en muchos casos de vivir de la memoria y los recuerdos (Lida, 2009). Lida señala también cómo se van configurando una serie de mitos sobre los que se construyó la memoria del exilio español desde la propia comunidad exiliada y desde la visión oficial mexicana<sup>7</sup>. Por otra

---

<sup>6</sup> M. Kenny (1979) ha estudiado en profundidad este proceso de sociabilización y establece una subcultura del exilio dentro de la sociedad mexicana.

<sup>7</sup> Clara Lida señala como mitos del exilio: un exilio exclusivamente intelectual y culto, definir al exiliado como un ser que no pertenecía a ningún lugar creando un sentimiento de extranjería y un exilio endogámico y de difícil integración. (2009).

parte, estos procesos de integración se irán modificando a medida que pase el tiempo, cambiando la realidad y la tipología del propio exiliado. Se irá produciendo un proceso de transculturación<sup>8</sup>, de “agachupinamiento”, es decir, veremos cómo se fueron integrando económicamente en la vida mexicana, aproximándose así a los emigrados económicos que vivían allí y borrándose con el tiempo las diferencias entre el exilio político y la emigración económica. Sin embargo, esta integración fue más económica que cultural por lo que, como señala el profesor Francisco Caudet, hay que tener cuidado con pensar que todos los procesos de transculturación que se dieron fueron positivos y no idealizar el exilio como una opción cosmopolita olvidando los procesos dolorosos y la vida truncada que sufrieron miles de exiliados y de la que no se pudieron desprender tan fácilmente (Caudet, 2005: 299).

Pero éste proceso no lo vivió de la misma forma la primera que la segunda generación. Ni siquiera fue lo mismo entre los propios miembros hispanomexicanos que, como veremos, no asumieron igual su experiencia particular ante el exilio.

## **1.2 Cartografía de una generación**

Pero, ¿quiénes son los escritores hispanomexicanos de los que estamos hablando y del grupo del que Tomás Segovia forma parte? Un primer acercamiento nos enfrenta con una serie de problemáticas de tipo historiográfico que expondremos a lo largo de este punto: Denominación, características, pertenencia o no a una generación literaria y el no menos controvertido su lugar en los cánones nacionales.

---

<sup>8</sup> Término acuñado por Francisco Ortiz (2002).

Debemos establecer primero la lista de miembros que incluimos en la clasificación<sup>9</sup>. Se han propuesto distintas listas en función de criterios cronológicos, lingüísticos o según los géneros literarios que desarrollaron. Por ejemplo, Ramón Xirau (2011) y Carlos Blanco Aguinaga (2006) coinciden en establecer un criterio generacional: este grupo hispanomexicano estaría formado por dos o tres generaciones según sus fechas de nacimiento, según el autor. No era lo mismo llegar a México con recuerdos que sin ellos (Blanco Aguinaga, 2006). Entre los más mayores, nacidos entre 1924 y 1929, estarían Ramón Xirau, Tomás Segovia, Nuria Parés, Manuel Durán, José Miguel García Ascot, Luis Rius, Martí Soler, Inocencio Burgos, José Pascual Buxó (Xirau, 2011: 271). Entre los pequeños se incluye a Federico Patán, Gerardo Deniz y Angelina Muñiz Huberman todos ellos nacidos entre 1934 y 1939.

Evidentemente, faltan muchos nombres pero ésta clasificación es interesante tenerla en cuenta porque nos permite distinguir, por una parte, las diferencias que se van a producir a la hora de asumir la experiencia del exilio en sus obras y, por otra parte, entender que no todos ellos participaron en los mismos proyectos, por ejemplo en las primeras revistas literarias, ni tuvieron el mismo grado de amistad.

A pesar de esta diferencia de edad, los autores españoles del exilio en México, incluidos los nacidos bastantes años antes, como Juan Rejano (Puente Genil, 1903 – Ciudad de México, 1976), Adolfo Sánchez Vázquez (Algeciras, 1915 – Ciudad de México, 2011) o Max Aub (París, 1903 – Ciudad de México, 1972), son autores de escritura desterritorializada (Ruiz Sánchez, 2005), extraterritorializada (Steiner, 2002), son autores de *literatura ectópica* (Albaladejo, 2011; Luarsabishvili, 2016), nacidos en España (no así Max Aub, cuyo desplazamiento geográfico cultural fue doble, pues nació

---

<sup>9</sup> Remitimos a los trabajos de Eduardo Mateo Gambarte (1996) y Eduardo Tasis Moratino (2014),



en París de padres alemanes, se desplazó con su familia a España en 1914 y se exilió en México en 1942, después de salir de España en 1939 y de pasar por Francia, Argelia y Marruecos) y desplazados siendo muy jóvenes a México. El concepto de literatura ectópica nos permite situar a los autores caracterizados por el desplazamiento en una clasificación cuyos criterios son varios (si hay o no cambio de lengua, si en el país de acogida se habla o no la misma lengua que en el país de origen, el mayor o menor arraigo en el país de acogida, si el desplazamiento se ha producido siendo jóvenes o de edad más avanzada, si las causas del desplazamiento son el exilio (Said, 2005), la diáspora u otras causas distintas, etc.). Este concepto permite tener en cuenta la amplia casuística de quienes viven y escriben fuera de su país de origen, con casos tan representativos como el del madrileño Jorge Santayana (George Santayana) (Madrid, 1863 – Roma, 1952), cuyo desplazamiento a Estados Unidos se produjo cuando tenía solamente 8 años de edad y que es uno de los escritores y filósofos más importantes en lengua inglesa, el de Joseph Conrad (Berdychev, 1857 – Bishopsbourne, 1924) (Said, 2008), nacido en una ciudad de cultura y lengua polaca situada en el Imperio Ruso (y actualmente en Ucrania), que llegó a Inglaterra con 21 años después de varios años como marinero y en diversos países o el de José Ricardo Morales (Málaga, 1915 – Santiago de Chile, 2016), exiliado español en Chile (Valdivia, 2014). Tomás Segovia comparte rasgos del carácter ectópico con otros autores: por ejemplo, con Santayana comparte el haberse desplazado siendo muy joven, pero Santayana se desplazó a un país cuya lengua es distinta de su lengua materna, de la lengua de su país de origen; pero también con, por ejemplo, Juan Rejano, pues los dos se desplazaron a México, dándose, sin embargo, entre ambos una gran diferencia de edad.

Hoy podemos dar por concluida la nómina de sus autores. Esta generación destacó no solo por su aportación poética, sino también como críticos y novelistas, por

lo que proponemos una lista completa independientemente de si escribieron poesía, narrativa o teatro:

Ramón Xirau (Barcelona, 1924-), Roberto López Albo (1924), Tere Medina (1924), Manuel Durán (Barcelona, 1925), Nuria Parés (Barcelona, 1925-Ciudad de México, 1886), Roberto Ruiz (1925), Carlos Blanco Aguinaga (Irún, Guipúzcoa, 1926-La Jolla San Diego, California, Estados Unidos, 2013), Francisco González Aramburu (1926), Juan Espinasa (1926), José Miguel García Ascot (Túnez, 1927- Ciudad de México, 1984), Tomás Segovia (Valencia, 1927- Ciudad de México, 2011), Luis Rius (Tarancón, 1930- Ciudad de México, 1984), César Rodríguez Chicharro (Madrid, 1930-Ciudad de México, 1984), Arturo Souto (1930), Inocencio Burgos (1930), José Pascual Buxó (Sant Feliú de Guixols, 1931), Enrique de Rivas (Madrid, 1931), Pedro F. Miret (1932), Maruxa Vilalta (1932)<sup>10</sup>, José Rivera (1932), Gerardo Deniz (Juan Almela) (Madrid, 1934- Ciudad de México, 2014), Francisca Perujo (Santander, 1934-), José de la Colina (1934), Angelina Muñiz Huberman (Hyères, 1936), Federico Patán (Gijón, 1937), Edmundo Domínguez Aragonés (1939).

De todos ellos son trece los que podemos considerar poetas<sup>11</sup>: Manuel Durán, Nuria Parés, Jomí García Ascot, Tomás Segovia, Luis Rius, César Rodríguez Chicharro, José Pascual Buxó, Enrique de Rivas, Gerardo Deniz, Federico Patán, Angelina Muñiz Huberman, Francisca Perujo, Ramón Xirau<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Maruxa Vilalta es la única dramaturga del grupo.

<sup>11</sup> Coincidimos con la propuesta de Bernard Sicot (2003) que establece el grupo en trece poetas sin tener en cuenta la lengua en la que escriben: incluye a Ramón Xirau pero deja fuera a Carlos Blanco Aguinaga porque, aunque comenzó escribiendo versos, sus aportaciones destacan más en el ensayo y la narrativa. Susana Rivera (1990) propone a diez poetas que escriben en castellano y que destacan por su labor poética especialmente, por ese motivo decide dejar fuera de su clasificación a: Carlos Blanco Aguinaga, Angelina Muñiz Huberman, Ramón Xirau y a Federico Patán. Sin embargo, Aguilar (2012) incluye a Blanco Aguinaga pero no a Ramón Xirau por hacerlo en catalán.

<sup>12</sup> Ramón Xirau más conocido como ensayista y filósofo, escribió la mayor parte de su obra en catalán (Sánchez Robayna, 2007).

En los últimos años el Fondo de Cultura Económica ha reeditado tomos de la poesía completa de algunos de estos poetas: Gerardo Deniz (2005), Ramón Xirau (2007), Luis Rius (2011), Angelina Muñiz Huberman (2012). Sin embargo sigue estando pendiente la reedición de la poesía de la mayoría de ellos: Jomí García Ascot, Manuel Durán, Núria Parés o Roberto Ruiz. Por no hablar de los novelistas cuya obra sigue careciendo de difusión (Larraz, 2011).

En relación a las características y evolución de la obra de estos escritores hay que establecer dos momentos claramente diferenciados:

Una primera etapa vinculada a los años de formación dentro del mundo del exilio y a los maestros y figuras de los que recibieron la cultura y los valores; Y una segunda que correspondería a su inclusión dentro de la vida mexicana y que fecharíamos hacia finales de los años cuarenta. Después, a partir de los años sesenta, debido a sus opciones profesionales y personales, comenzaran a diseminarse dentro y fuera de México. En el caso de Tomás Segovia veremos cómo en esos años se establecerá en Uruguay (1963), después en París (1965) o California (1966). Sin embargo, si pensamos en las aportaciones más significativas de la obra poética de Segovia creemos que deberíamos establecer como momento del desarrollo más relevante de su obra en torno a los años sesenta.

Este segundo periodo coincide con su llegada a las universidades mexicanas y el comienzo de sus publicaciones y de la creación de sus revistas literarias. Evidentemente la evolución será progresiva, no quiere decir que de la noche a la mañana abandonen tonos o temáticas determinadas. Esta obviedad es una constante en la evolución de cualquier autor: no se escribe igual en los primeros años de formación que en la madurez, como tampoco se mira con los mismos ojos a la vida. Su integración en México supuso a partir de ese momento la apertura a otras tradiciones que fueron

incluyendo en sus propuestas poéticas pero también el inicio de los conflictos de identidad.

Como acabamos de mencionar, será a partir de los años sesenta cuando comiencen a disgregarse y podamos hablar de caminos y propuestas estéticas distintas. Aunque, como intenta demostrar en su libro Eduardo Tasis Moratinos (2014), el exilio perdure en la poesía de Tomás Segovia como una introspección en busca de una identidad para comprender su existencia y como condición que se refleja en su simbología.

Esa primera época de formación coincide con la idea de provisionalidad del exilio. En esa dinámica, si la estancia en México iba a durar unos pocos años, era necesario fundar colegios que continuaran con la educación de los más jóvenes para que después pudieran reintegrarse sin problemas al sistema español.

El dinero procedió de los fondos de la JARE y del SERE. Estos colegios fueron: El Colegio Madrid, que se fundó con fondos de la JARE en 1941, la Academia Hispanomexicana, que abrió sus puertas en 1940, y el Instituto Luis Vives vinculado al SERE y se inauguró en 1939. Los proyectos educativos que desarrollaron se basaron en los principios de la Institución Libre de Enseñanza<sup>13</sup>, constituida por Francisco Giner de los Ríos en Madrid en 1876 e inspirada en las lecturas de la filosofía krausista y sus modelos educativos. Estos colegios mantuvieron el espíritu y el plan de enseñanza acorde con el proyecto de modernización y de transformación social que esta institución exigía desde el plano educativo.<sup>14</sup> La labor que llevaron a cabo fue fundamental en la formación ideológica de la generación más joven que recibió una educación basada en

---

<sup>13</sup> Para un estudio más específico sobre la Institución Libre de Enseñanza véase la última obra colectiva coordinada por Javier Moreno Luzón y Fernando Martínez López (2012).

<sup>14</sup> Moreno Luzón (2012). El artículo 15 de los estatutos del Boletín decía “completamente ajena a todo espíritu e interés de comunión religiosa, escuela filosófica o partido político”.

los principios del progresismo y del humanismo liberal y en la cultura y literatura clásica española. Entre sus lecturas fundamentales estaban la literatura medieval, el Siglo de Oro, la Generación del 98 y la del 27, en especial Emilio Prados, Luis Cernuda, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez.

Esta temprana formación llevó después a muchos de ellos a dedicarse al hispanismo en universidades americanas: Carlos Blanco Aguinaga fue crítico de literatura española y profesor en la Universidad de La Joya de California, sus trabajos sobre Miguel de Unamuno, Emilio Prados y Juan Rulfo son imprescindibles; Manuel Durán profesor en la Universidad de Yale, escribió números artículos sobre el Siglo de Oro y su tesis doctoral sobre el surrealismo en la poesía española; o el malogrado Luis Rius que trabajó como profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México y destaca su biografía fundamental sobre León Felipe: *León Felipe. Poeta de barro* (1968); José Pascual Buxó que propuso en su tesis doctoral un estudio sobre las traducciones de Ungaretti de Góngora (1985). En Tomás Segovia esta huella está patente en sus ensayos sobre literatura española en donde abordó la obra de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, María Zambrano, Emilio Prados, Luis Cernuda, Rosa Chacel, Miguel de Cervantes o Lope de Vega. Segovia también señaló la influencia del pensamiento liberal de María Zambrano en el ambiente de esa esos años y trabajó como investigador para El Colegio de México en 1954.

Por otra parte, los colegios sirvieron para que los numerosos maestros y profesores que llegaron al exilio pudieran continuar con su labor pedagógica. El contacto con estos maestros supuso en muchos de los casos que los tomaran como referentes, como pasó con Emilio Prados que se convirtió en una figura tutelar para estos nuevos poetas. Tomás Segovia conoció a Prados en la Academia Hispanomexicana. Su vocación de poeta, le llegó desde muy pronto -de hecho sus

primeros textos publicados fueron del año 1938 en el número 3 y 5 del periódico “El Ramillete” que publicaba la Colonia de niños españoles refugiados en Orly (Seine) en la Casa de España en París, pero todavía no hay conciencia de su destino- a los catorce años según recuerda el autor<sup>15</sup>, como una certeza de la que no podía dudar y en Emilio Prados reconoció a un maestro del que tomó su actitud como poeta y como hombre, que le sugirió lecturas y le contagió su amor a la tipografía:

Nuestra amistad, ya lo he dicho, era claramente asimétrica. Él era el maestro (nunca el profesor). Él era el guía (nunca el cabecilla). Él era el padre (nunca la autoridad). Yo era el discípulo, el seguidor, el hijo, y no tenía que salvarme de nada. Todos mis compañeros lo habían conocido antes que yo y todos lo tuteaban. Yo había leído ya algún libro suyo y lo imitaba descaradamente cuando me dejé arrastrar, temblando de nervios, a conocerlo. Siempre le hablé de usted. Y desde el principio él asumió plenamente lo que su figura significaba para mí. Sabía bien quién era a mis ojos y no dejaba de ver la exigencia que con eso yo le imponía involuntariamente. (...) Para mí Emilio Prados era ese paradigma, mucho más santo que genio, mucho más puro que hábil, más hecho para el afecto que para el aplauso y más dado él mismo a lo primero que a lo segundo, más consuelo que maestro y más maestro que modelo, incluso más protector y cómplice que consejero o formador. (Segovia, 2007: 225)

En su departamento ejemplarmente pobre de la calle Lerma, en México, me dejaba leer ávidamente o llevarme a casa los pocos libros que poesía. Allí leí por primera vez a Novalis, a Hölderlin, a los poetas del 27 que no me habían leído en clase, a Meister Eckhart, a San Juan de la Cruz, a Verlaine y Rimbaud, autores de los que él hablaba siempre y casi exclusivamente. (Segovia, 2007: 225)

La huella del malagueño la han reconocido también Carlos Blanco Aguinaga<sup>16</sup> y Manuel Durán como un enlace entre los poetas jóvenes, en las reuniones que organizaba en su apartamento del que hablaba Segovia, y en donde les acercaba y daba a conocer la

---

<sup>15</sup> Carlos Blanco Aguinaga (2006: 186-187) recuerda la vocación de Tomás Segovia como algo muy claro en el poeta:

“... Tomás Segovia, quien –yo diría- nunca ha dudado de su talento, y que ya a los 16 o 17 años se había declarado “escritor” y “poeta” (y nada más), se veía a sí mismo más como inserto en una tradición que como radical antagonista de sus predecesores.”

<sup>16</sup> Carlos Blanco Aguinaga reconoció también la influencia de Emilio Prados (Blanco Aguinaga, 2005). Escribió sus tesis doctoral sobre el poeta malagueño y libros fundamentales.

poesía de la Generación del 27 “perdida para nosotros junto con la España que también se nos había perdido” (Durán, 1991: 215) pero no solo en sus libros, sino, sobre todo, en aquellos encuentros personales en casa de Emilio Prados en donde conocieron a poetas como Luis Cernuda o Manuel Altolaguirre. En el caso de Manuel Durán además fue determinante la influencia de poetas catalanes como Josep Carner o Agustí Bartra como una forma de no perder la lengua y la tradición cultural catalana; carencia que experimentaban en ese doble exilio que padecieron con mayor intensidad los españoles que escribían en una lengua distinta al castellano.

La relación de los hispanomexicanos con los escritores y profesores del exilio siempre se caracterizó por una solidaridad moral hacia la causa republicana y por la consciencia de pertenecer a una emigración política común. Y nunca por una oposición o rebeldía.

Después en los años en la Facultad de Filosofía y Letras el papel de otros profesores exiliados siguió determinando su formación: las clases de José Gaos, o Nicol donde fueron adentrándose en la filosofía existencialista (Aguinaga, 2006; Sánchez Vázquez, 1997). La filosofía existencialista francesa pero también fue importante en su formación el existencialismo español de autores como Miguel de Unamuno.

En el caso de Tomás Segovia fue fundamental el apoyo que le brindó don Raymundo Lida. Tomás Segovia pronunció su primera conferencia en el Ateneo Español en México sobre Víctor Hugo: “La epopeya filosófica en Víctor Hugo”; a esa conferencia asistió Raymundo Lida que poco después le ofreció una beca en El Colegio de México. No hay mucha información al respecto sobre estos años en El Colegio de México, por ese motivo transcribimos lo que Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo dicen a partir de entrevistas mantenidas con Tomás Segovia:

Bajo la coordinación de Raymundo Lida, Tomás Segovia y los otros becarios (entre ellos Antonio Alatorre y Margit Frenk) forman un grupo de estrecha colaboración en las investigaciones: “De vez en cuando nos reuníamos a comentar lo que estábamos haciendo e intercambiar informaciones; a veces Lida me proponía: “Me parece que ustedes no conocen bien la poesía mística del siglo XVI, ¿qué tal si hacemos un curso?” Entonces él mismo daba el curso, o contrataba a un profesor. Lida era un hombre que los sabía todo, y la suya era una transmisión artesanal y paternal. Al ingresar me pidió que propusiera un tema de investigación, y pensé trabajar algo que a la vez me sirviera para la tesis (de este modo simplificaba mi trabajo: no podía recibir todos los cursos, ir a clases en la facultad y además trabajar de mecanógrafo). Después de mis lecturas de T.S.Eliot, a quien nadie leía en esa época, me interesaba ante todo una pregunta: ¿qué es el clasicismo? Me había impregnado de las ideas de Eliot, pero para discutirlos, como siempre: quería proponer otra idea del clasicismo. Fue el tema que propuse: a Lida le pareció que era muy ambicioso y me sugirió estudiar primero el clasicismo en un sentido más estrecho. Indicó a Lope de Vega; leía casi entero su teatro marcando las referencias al mundo grecolatino. Yo estaba furioso por ese encargo, pero me daba cuenta de que Lida era un maestro; por apego a él soporte esa tarea”.

Años después Antonio Alatorre relata a Tomás Segovia una conversación con Raymundo Lida. Éste comentó: “Me preocupa Segovia porque siento que mi deber es darle una formación de erudito y asentarlo porque vuela demasiado; pero a la vez pienso que él es un poeta y que lo puedo ahogar”. Alatorre respondió: “No me lo parece: esa formación no le hace daño a nadie. Si Segovia es poeta lo será de todos modos.”

Al respecto comenta Tomás Segovia: “ Así que Lida mantuvo su rigor para conmigo, pero yo trabajé muy mal: ése fue el año de mi divorcio<sup>17</sup> y se me vinieron encima los líos de la separación. Además, fue entonces cuando descubrí el mundo de las mujeres (...). Con todo esto yo no había trabajado muy bien en El Colegio de México, y Lida me tuvo paciencia. A veces me decía: “En fin, a ver si el año que entra trabajamos más en serio”. Pero el “año que entra” Alfonso Reyes me cortó la beca y todo eso acabó. (2012: 18-19)

El enfrentamiento con Alfonso Reyes le valió a Tomás Segovia no sólo su salida de El Colegio de México, sino también el desplazamiento del mundo académico y de la intelectualidad dominante mexicana. El origen del conflicto, según lo recuerda Tomás Segovia, está en la publicación de su artículo “Goethe, don Alfonso y los jóvenes” en 1954 en donde comentaba la postura de Alfonso Reyes en su libro sobre Goethe. Reyes instaba a la juventud a acercarse al poeta alemán y se oponía a la postura defendida por Ortega y Gasset. Segovia cree que no debió de ser del agrado de Reyes su artículo que

---

<sup>17</sup> Se refiere a su primera mujer Michéle Alban.



al año siguiente decidió no renovar su beca de investigación por lo que tuvo que abandonar El Colegio de México. En los archivos aparecen tres cartas referentes a estos años y a las solicitudes de beca en El Colegio de México. La primera de ellas es del 3 de enero de 1951 solicitud de la beca y su contestación el 26 de enero de 1951 en donde se rechaza dicha solicitud; el 29 de febrero de 1952 se acepta y aprueba su solicitud de beca; el 15 de abril de 1953 Alfonso Reyes le dirige una carta en donde le retira la beca el 30 de junio de 1953<sup>18</sup>. No dudamos de las palabras del poeta pero debemos comprobar si este fue el motivo concreto o se debió a otros distintos; o si Reyes pudo leer el ensayo antes de su publicación.

Sin embargo, pronto fueron autoafirmando su independencia y buscando su intereses fuera de ese ambiente cerrado del exilio. Muestra de ésta intención de desvincularse y de emprender un camino propio fue la creación de sus propias revistas literarias donde dieron a conocer sus primeras obras y críticas que estudiaremos más adelante. Durante estas fechas comenzaron a publicar sus primeros poemarios: Manuel Durán publicó en 1946 *Puentes*, Tomás Segovia *La luz provisional* en 1950, Nuria Parés *Romances de la voz sola* en 1951, Enrique de Rivas *Primeros poemas* en 1949, Luis Rius *Canciones de vela* en 1951 y *Canciones de Ausencia* en 1954. Aunque algunos de ellos comenzaron a publicar sus primeros poemarios ya en la década de los sesenta, como Jomí García Ascot que publicó *Un otoño en el aire* en 1964.

Su ingreso en la Facultad de Filosofía y Letras, en el antiguo edificio de Mascarones, en la ribera de San Cosme (Xirau: 2011), hacia 1945 o 1946, se suele establecer como el inicio de su integración mexicana y el momento en el que se produce el conflicto de identidad tan característico de esta generación. Julio C. Treviño agrupó

---

<sup>18</sup> Carta de Alfonso Reyes a Tomás Segovia 15-04-1953. Archivos de Tomás Segovia, Colegio de México.

en su antología (1954) una selección de poetas que estudiaron en éste emblemático edificio<sup>19</sup>. Allí aparecen los poetas hispanomexicanos: Tomás Segovia, Luis Rius, José Pascual Buxó, César Rodríguez Chicharro e Inocencio Burgos. Recogió también a incipientes poetas mexicanos que formarían más tarde parte de la llamada Generación del Medio Siglo (Rosario Castellanos y Jaime Sabines), y poetas procedentes de otros exilios latinoamericanos que vivían por entonces en México<sup>20</sup>. Tomás publicó allí una selección de poemas escritos entre 1945 y 1952 de sus poemarios *Fidelidad* (1944-1946), *La triste primavera* (entonces titulado como *La luz provisional*), *En el aire claro* (1951-1953), *Luz de aquí* (1951-1955): *Fidelidad*, *Naturaleza*, *Nochebuena*, *Labio*, *Encarnaciones IV*, *Encarnaciones V*, *Buen propósito*, *Altas horas*. En donde se pueden observar ligeras modificaciones respecto a las ediciones actuales.

Ese libro se llamó primero *La triste primavera*. A última hora e cambié el título, por miedo (juvenilmente) al sentimentalismo. *La luz provisional* me parecía que apuntaba a lo mismo y tenía la ventaja de que la frase no era mía, sino de Juan Ramón Jiménez. Pero como era una edición bastante casera, hecha casi toda a mano por mi amigo Enrique de Rivas y yo, se me olvidó cambiar ese título en el colofón. De modo que apareció con los dos títulos (aunque el otro yo lo taché a mano en muchos ejemplares). Cuando después lo incluí en varias recopilaciones le restituí su primer título. (Segovia, 2011: 246)

A partir de este momento veremos una evolución distintas en cada uno de ellos por lo que la crítica establece unas características comunes en la primera etapa -marcada por su pertenencia al exilio- y una segunda etapa correspondiente al periodo de

---

<sup>19</sup> La nómina completa de la antología: Jesús Arellano, Héctor Azar, Inocencio Burgos, Rosario Castellanos, Dolores Castro, Arturo González Cosío, Miguel Guardia, Luisa Josefina Hernández, José de Jesús Martínez, Ernesto Ortiz Paniagua, José Pascual Buxó, Margarita Paz Paredes, Ernesto Prado Velázquez, Luis Rius, César Rodríguez Chicharro, Rafael Ruiz Harrell, Jaime Sabines, Tomás Segovia, Celedonio Serrano Martínez, Julio C. Treviño, Armida de la Vara y Robles, Norma Lorena Wanless.

<sup>20</sup> México cuenta con una fuerte tradición de asilo. Como muestra de ello no sólo recibió en esos años al exilio español de 1939, sino también después a numerosos y conocidos exiliados europeos (Trotsky, Víctor Serge, Bretton...) y a los exilios latinoamericanos que años más tarde escaparían de las dictaduras militares. Para un estudio sobre la tradición de asilo en México véase Pablo Yankelevich (2002). Tomás Segovia reconoció lo positivo que tuvo para su desarrollo y para la cultura mexicana de esos años la presencia de tantos intelectuales exiliados. (Segovia,).

integración en la vida mexicana en donde todavía podemos ver afinidades estéticas y proyectos comunes, como fueron la creación de las revistas literarias con las que pudieron tomar una conciencia de grupo o la realización del largometraje *En el balcón vacío* en 1962. Me gustaría detenerme un instante aquí y hacer una breve anotación sobre la relevancia de esta película. *En el balcón vacío* es el único documento cinematográfico que se realizó sobre el exilio, tanto dentro como fuera, y que refleja en toda su dimensión la experiencia del exilio, el dolor del espacio perdido, a través de la memoria y de los recuerdos que conducen a una idealización de la infancia de los exiliados. Basado en un relato de María Luisa Elío (1988) y dirigida por su entonces marido Jomí García Ascot contó con la participación de algunos miembros del grupo de hispanomexicanos, entre ellos Tomás Segovia, y algunos mexicanos, como Salvador Elizondo o Juan García Ponce. Una película que se realizó con un bajo presupuesto, cercana en su realización formal a la experimentación y a la *nouvelle vague* francesa. El cine fue una de las debilidades artísticas de este grupo. Un género que en los años sesenta irrumpía como uno de los medios de expresión estética más renovadores, pero les interesaba especialmente el cine que se realizaba desde Francia; se oponía al cine mexicano de esos años como eran las películas de Jorge Negrete. Muestra de ello será la creación del grupo Nuevo Cine con Jomí García Ascot a la cabeza, Salvador Elizondo, García Riera y después con José de la Colina, que fue fundamental en la renovación de la crítica cinematográfica mexicana. Tomás Segovia también estuvo vinculado con el séptimo arte durante varios momentos de su vida y trabajó en varias actividades relacionadas con ello: Secretario con Max Aub<sup>21</sup> en la Comisión de Cinematografía donde tradujo varios guiones de cine: *El acorazado Pontemkin*, *Hotel du Nord*; junto a

---

<sup>21</sup> Max Aub tuvo siempre interés por el séptimo arte; participó en proyectos cinematográficos como la filmación de la película *La Sierra de Teruel* junto a André Malraux en 1936. La película se basó en la novela del mismo autor francés: *L'Espoir*.

Josema Torre escribió varias notas para documentales cortos que se exhibían en los cines entre las sesiones antes de las proyecciones de las películas; años después también escribió guiones para el productor de cine Barbachano (Capella, Fernández y Rodríguez, 2011). Esta breve relación de Segovia con el cine no se ha estudiado hasta el momento en profundidad.

### 1.2.1 Generación o grupo

Todas estas singularidades expuestas hasta ahora nos conducen a plantearnos la siguiente problemática: estamos ante una generación literaria o, por el contrario, ante un grupo de escritores a los que les une la amistad y que comparten una misma experiencia sociopolítica; si es así: ¿a qué literatura pertenecen?<sup>22</sup>

El término de “generación literaria” es ya en sí mismo lo suficientemente controvertido, cuya utilidad pasa por ser un instrumento cómodo de clasificación historiográfica para los estudiantes, pero que aporta poca información respecto a las singularidades estéticas de uno y otro autor reduciendo a unas características comunes la evolución flexible de toda obra individual. Por lo que en el caso particular de los escritores hispanomexicanos su uso resulta aún más problemático.

La crítica tampoco ha llegado a una decisión unánime y coinciden solo en establecer la experiencia común del exilio como elemento identificador, pero, para alguno de ellos, este rasgo extraliterario no es lo suficientemente determinante para hablar de una generación literaria y sí de un grupo literario, es el caso de Francisco Caudet (2005) y de Bernard Sicot (2003). Por el contrario, Eduardo Mateo Gambarte

---

<sup>22</sup> Hay varios estudios que analizan el concepto de “generación literaria”. Remitimos a los primeros estudios del crítico alemán Julius Petersen, que aplicó a la Generación del 98; y al de José Ortega y Gasset; Robert Escarpit *Sociología de la Literatura* (1971). Otros estudios más recientes son los de Eduardo Mateo Gambarte *El concepto de Generación Literaria* (2000).

(1996:), Eduardo Tasis Moratinos (2014: 60) y Carlos Blanco Aguinaga (2006) defienden la idea de generación. Para estos últimos, por una parte, las revistas literarias habrían ayudado a configurar una conciencia de grupo, y por otra, las huellas estilísticas del exilio en su poesía, serían suficiente para establecer una generación.

Conviene hacer una puntualización a este respecto. Las antologías que desde los años ochenta vienen recogiendo la poesía de estos escritores han realizado una labor de prescripción y han ayudado a generar también en la lectura crítica una conciencia de grupo. Alfonso Reyes decía respecto a las antologías: que eran ya “el resultado de un concepto sobre una historia literaria” (1962: 138). En el caso que nos ocupa, en la mayor parte de estas antologías, excepto la de Aguilar, toman la condición del exilio, como tema o como estilo, como elemento nuclear en la obra de estos escritores y de esta forma se consigue agudizar la percepción de estar ante una generación de poetas en donde este rasgo es esencial. Evidentemente, hay que reconocer la importante y necesaria labor que han llevado a cabo poniendo la obra poética de estos autores al alcance de los lectores. Sin embargo, en nuestra modesta opinión, creemos que al establecer el exilio como hilo conductor conducen a una delimitación interpretativa que nos lleva a creer que toda su obra viene marcada por esta experiencia. En ese sentido, los estudios que intentan establecer unos rasgos comunes a partir de estas antologías proporcionan una visión sesgada y parcial de sus obras. Como sabemos, la poética exílica no tiene el mismo peso en todos los poetas y en aquellos en que está más presente ni si quiera se muestra por igual en toda su obra poética. En Tomás Segovia aparecerá de forma más evidente en *Anagnórisis* (1964-1967) y en *Partición* (1976-1982) pero no está tan claro en *Aluvial* (2008), *Salir con vida* (2000-2002) o en *Rastreos y otros poemas* (2011). Podríamos decir que hay determinados símbolos y figuras, como el viento, el mar, el viaje, las estaciones, el nómada, el extranjero, que nos

remiten a una poética del exilio, pero también nos pueden remitir a una poética de la libertad. Además, muchos de estos elementos no caracterizan exclusivamente una poética del exilio y los podemos encontrar en poetas como Gilberto Owen, Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz. Claro, habría que preguntarse si podemos considerar el exilio como una categoría poética.

Somos conscientes de la complejidad de poder acceder a toda la obra poética de este amplio grupo pero es necesario realizarlo y ver exactamente la huella y el peso que tiene el exilio en ellas y si es constante en la evolución poética para poder establecerlo como elemento sustancial. Dicho de otra manera, pongamos por caso que proponemos una antología sobre el erotismo, sobre el silencio o sobre el amor, y en esa selección incluyéramos poemas de Octavio Paz, Tomás Segovia, Luis Cernuda y Jaime Sabines, y, que a partir de nuestra elección, dijéramos que son un grupo de poetas unidos por este interés temático, sin entrar en otras coincidencias formales o temáticas. Bien sabemos que el tono de la poesía de Sabines, más conversacional y popular, no tiene nada que ver con los tonos de los anteriores, independientemente de los asuntos que traten en sus poesías. Aunque Sabines y Segovia sí podrían pertenecer a una misma generación literaria; de hecho así es: ambos poetas pertenecen a la Generación del Medio Siglo mexicano. Aunque a Sabines se le suele clasificar como poeta “comunicante” (Fernández, 1987) y a Tomás Segovia como poeta simbólico o intelectual (Blanco, 1996). Sin duda, se nos podría acusar de establecer una antología bajo un criterio personal, por otra parte absolutamente legítimo, y de reducir el alcance de sus propuestas poéticas, de no realizar una antología histórica y objetiva. Sabemos que hemos propuesto un ejemplo un poco forzado y con muchas matizaciones, sin embargo, lo que intentamos decir, es que, sin olvidar la importancia que han tenido estas antologías como medio de reconocimiento de estos poetas, no podemos ceñirnos solo a

este rasgo como característica única de sus poéticas y que debemos estudiar sus obras desde otros criterios más amplios que contribuyan a comprender su cosmovisión: como podrían ser el compromiso, el silencio, el vitalismo, el erotismo, el amor, etc.; y en donde quizá encontráramos rasgos que les aproximen a otros escritores coetáneos suyos con los que tuvieron en común otros posicionamientos estéticos. Seguramente, el estilo y el tono de la poesía de Tomás Segovia estén más cercanos a los de Octavio Paz que a los de Luis Rius. Pero, tampoco, una generación literaria debe compartir exclusivamente las afinidades estéticas; sí lo harán determinadas escuelas, como algunas vanguardias, pero no toda la generación del 27 o la del Medio Siglo Mexicano comparten los mismos posicionamientos en todo momento.

A su vez, los propios escritores de este grupo coinciden en resaltar la heterogeneidad y la diversidad de respuestas literarias ante el hecho exílico. Algunos autores, como Tomás Segovia, se rebelan incluso ante esta delimitación. Segovia asume una actitud antiexílica desde pronto y se desmarca para buscar sus raíces en otras tradiciones. Ahora bien, cabe preguntarse si este acontecimiento extraliterario, la experiencia del exilio con su carga política implícita, es suficiente para establecer un grupo al margen de la heterogeneidad y la singularidad de cada autor. En este sentido, sí compartimos la posición de Carlos Blanco Aguinaga quien considera que la experiencia de una historia común sería suficiente como criterio para establecer una generación literaria, sin necesidad de acudir a la identificación de unos rasgos estéticos comunes en cada autor:

Prefiero la idea de “generación” a la de “archipiélago”. Eso no quita que, aunque a veces podamos coincidir “temáticamente” todos los escritores de nuestra generación, seamos diferentes (...), a veces muy diferentes (piensa en Roberto Ruiz frente a Manuel Durán), como muy diferentes eran –entre los del '27– Alberti y Emilio Prados, o –entre los del '98– Machado y Azorín. Sin embargo, en mayor o menor grado todos hemos tenido relaciones amistosas, y cuando nos encontramos nos “reconocemos” como miembros de una historia

compartida. Tenemos algo fundamental en común: implícitamente, rara vez explícitamente, esa realidad común es el exilio que sufrimos de niños y las complicaciones que hemos tenido para identificarnos espontáneamente con la realidad nacional cultural a la que nos fuimos adaptando. Así como los más coincidimos en sentirnos mexicanos... pero con problemas de “identidad”. También en esto hay diferencias: los más siguen viviendo (y morirán) en México; alguno (como Tomás Segovia) va y viene entre México y España; otros, como Enrique de Rivas, Ruiz, Durán o yo, no vivimos ni en México ni en España, aunque yo he ido y venido entre los dos países (y Estados Unidos). Somos los más “nepantla”, aunque nada –y ahí está el busilis– nos quita lo mexicano ni lo español.<sup>23</sup>

Si bien coincidimos en que la experiencia del exilio establece una identificación suficiente entre ellos discrepamos en denominarlos como generación y preferimos el término de grupo al considerarlo más abarcador en relación tanto al contexto en el que se genera su obra, como con otros escritores coetáneos a ellos. Aunque ya hemos ido enunciando algo al respecto, unas líneas más adelante veremos con qué generación literaria se les vincula y en qué términos se hace.

Las distintas denominaciones con que se les conoce se establecen en función de la valoración del proceso de integración y de identidad. Los dos términos que finalmente se han impuesto han sido los de escritores hispanomexicanos o escritores de la segunda generación del exilio; y cada una de ellas se refiere a una perspectiva completamente distinta.

El término hispanomexicano alude a un concepto de transculturación, de mestizaje entre lo mexicano y lo español<sup>24</sup>. Antes Luis Rius había propuesto el término de “fronterizos”, ni mexicano ni español, de ninguno de los dos sitios, y Francisco de la Maza el de “nepantla”, como también se los llama en México, que en la lengua náhuatl quiere decir en medio de los dos, es decir, de los dos sitios.

---

<sup>23</sup> Entrevista en La Jornada semanal, 29 de junio 2008, número 695.

<sup>24</sup> Más cercano al neologismo de “transterrados” o “empatriados” que acuñó el filósofo José Gaos para referirse a los exiliados que habían conseguido establecer sus raíces finalmente y felizmente en México.



El primero en proponer el término de hispanomexicanos fue Arturo Souto Alabarce<sup>25</sup> en los números 6 y en el 7-8 de 1954 de la revista *Ideas de México*: “Nueva poesía española en México” artículo con el que daba a conocer a una nueva generación de escritores españoles que estaban surgiendo en México. Más tarde Octavio Paz lo generalizó para el contexto azteca:

... me refiero a los poetas que llegaron a México cuando eran niños y que aquí se formaron, pues sus obras son parte de la literatura mexicana contemporánea. Siempre he visto a Ramón Xirau, Tomás Segovia, Manuel Durán, Gerardo Deniz, Luis Rius, Jomí García Ascot, José Pascual Buxó y Enrique de Rivas –para citar a los más conocidos- como poetas mexicanos. Mejor dicho hispanomexicanos. (1984: 51-52)

Por otra parte, José Pascual Buxó defendió el término de “desterrados” al pensar que era el que mejor los describía y no se perdían las connotaciones políticas de castigo y de derrota implícitas con el exilio. En nuestra opinión, un término más fiel al origen sociopolítico que provocó su llegada a México.

Angelina Muñiz Huberman prefiere el concepto hispanomexicano porque indica un “deseo de trascender fusionando lo perdido y lo encontrado” (1999:69). Pero no niega el exilio y lo considera como una herencia. Esta idea del exilio como herencia la comparte con Tomás Segovia, aunque Tomás considera que heredamos también el lenguaje, no solo el exilio, incluso nuestra condición de ser humano es heredada.

En España la crítica los conoce como “Segunda generación del exilio español” y Susana Rivera en su antología los llamó “última voz del exilio” (1990), aunque en los trabajos más recientes parece que el de hispanomexicanos se impone.

Su recuperación y denominación en España no pierde de vista las circunstancias histórico políticas que los condujo a México y que es el origen de su anomalía. Olvidar

---

<sup>25</sup> Arturo Souto Alabarce es hijo del pintor exiliado Arturo Souto.

esto supone desvirtuar el aspecto político implícito en todo exilio y una injusticia con la Historia por lo que deben encontrar su reconocimiento en España:

Es innegable que pueden y deben ser considerados dentro de la literatura mexicana, pero por la misma circunstancia histórica que los expulsó de su patria, que es un capítulo fundamental en la Historia de España, pertenecen también, con toda justicia, a la literatura española. Su inclusión dentro del contexto de la literatura española sería un merecido reconocimiento a estos escritores que, por fin, conseguirían en su patria la presencia que la historia les negó. (Rivera, 1990)

Por nuestra parte, usaremos indistintamente ambas clasificaciones, considerando que el término hispanomexicanos es más abarcador al estar más generalizado en ambos espacios trasatlánticos. Mientras que en España sí los conocemos bajo esta doble denominación el de segunda generación del exilio resulta más conflictivo en México porque inconscientemente nos conduce a integrarlos junto a la literatura de los escritores mayores del exilio, que sí desarrollaron su obra en México pero que no forman parte de la literatura mexicana. En definitiva, las denominaciones responden a las connotaciones que tienen para la historia de cada espacio. Por otra parte, todas ellas aluden a un concepto extraliterarios: político o identitario.

Nuestro trabajo señala las aportaciones de Tomás Segovia dentro del campo cultural mexicano dando por hecho su condición vital de exiliado pero no haciendo de ella ni la esencia ni el motor de su obra, aunque podamos encontrar rasgos de esa experiencia en su estilo.

De lo expuesto hasta aquí, podemos concluir que los acercamientos a este conjunto de escritores se realizan desde una doble percepción: o bien entendemos que son escritores exiliados o bien son escritores en los que se ha producido un proceso de transculturación. En ese caso cabe preguntarse: ¿Puede ser el exilio una categoría literaria? ¿Es la obra de los escritores de la segunda generación una literatura exiliada y, por lo tanto, una literatura ectópica? En la medida de lo posible vamos a intentar aclarar

estos conceptos cuya línea divisoria es muy fina y colinda con las llamadas literaturas de la emigración.

El concepto de transculturación en América Latina remite al neologismo creado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz y que popularizó después Ángel Rama. Dice Ortiz:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. (2002: 260)

Con este neologismo nos referimos al intercambio entre distintas culturas que entran en contacto generándose a partir de ellos nuevos procesos culturales. Por lo tanto, todo proceso migratorio produce fenómenos de transculturación. Sin embargo, en el caso del exilio mexicano queremos insistir en la distinción necesaria entre el exilio republicano y la migración económica y sus distintas connotaciones, aunque los primeros después se asimilen y se confundan con los segundos debido a la larga duración que tuvo este exilio, respecto a la identidad y a la pérdida. Este proceso de transculturación que sufrirá el exilio es más evidente en la segunda generación en donde vemos el contacto entre la cultura mexicana y su cultura española.

Ahora bien, debemos preguntarnos si estamos ante una literatura del exilio. Tomás Segovia y Carlos Blanco Aguinaga no consideran que fueran exactamente exiliados porque ellos no tomaron la decisión de salir, sino que fueron conducidos al exilio por decisión de sus padres, ni tampoco influyeron en el desarrollo de la literatura del interior (Aguinaga, 2002: 41). Tampoco dejaron una vida suspendida, puesto que no

la habían comenzado a construir, ni siquiera llevaban muchos recuerdos. Aunque, como hemos visto también, compartieron y heredaron esa posmemoria de la hablaba Marianne Hirsch por lo que sí podemos encontrar en ciertos escritores rasgos del exilio que establecen una poética del exilio.<sup>26</sup> En ese sentido, ¿pueden constituir una literatura ectópica, es decir, una literatura fuera de su lugar original? Si es así, debemos entender que ese lugar era España y no México y es ectópica en relación con España. Dice el profesor Tomás Albaladejo:

“Literatura ectópica” es una expresión que puede ser utilizada para denominar la literatura que ha sido escrita por autores que se han desplazado de su lugar de origen a otro lugar, implicando ese desplazamiento en muchos casos inmersión en una realidad lingüística distinta de la de origen e incluso cambio de lengua. Es la literatura que es producida fuera de lugar propio, fuera del espacio o territorio, en sentido geográfico y también en sentido cultural, en el que ha nacido o se ha formado el sujeto productor de dicha literatura. Es la literatura que está fuera del que sería su *tópos* propio y se sitúa en otro *tópos*, que también es lugar, espacio, pero distinto del previsible. Es la literatura que, a falta de su territorio habitual, encuentra otro territorio; es ectópica en relación con el *tópos* primero, el habitual”(Albaladejo, 2011)

Parece que esta categoría es válida sin lugar a dudas para escritores exiliados. Jorge Semprún parece un ejemplo muy representativo: vivió exiliado en Francia y tomó la decisión de escribir en la lengua francesa como medio para alejarse del dolor de la pérdida. Sin embargo, resulta conflictiva también para el grupo hispanomexicano si pensamos que su espacio es México; aunque, por otra parte, son escritores que habían nacido en España.

De todos modos, el concepto de literatura ectópica nos permite situar a los autores caracterizados por el desplazamiento en una clasificación cuyos criterios son variados, como hemos visto anteriormente.

---

<sup>26</sup> Bernard Sicott o Roberto Ruiz proponen esta idea. Curiosamente los últimos trabajos sobre Tomás Segovia de Tasis Moratinos y Rodríguez coinciden en intentar establecer esa poética del exilio en su obra.

Llegados a este punto nos debemos plantear las problemáticas relacionadas con el lugar en el canon y su recepción en España.

### **1.2.2 Las revistas literarias: Presencia, Clavileño, Hoja, Segrel, Ideas de México**

Desde su llegada a México los intelectuales del exilio español continuaron con la labor editorial que habían emprendido en los años anteriores a la guerra. Publicaron revistas propias, pero también participaron desde muy pronto en las revistas mexicanas<sup>27</sup>. Dentro de estas últimas conviene mencionar la participación en la revista *Taller* (Correa,). Considerada la revista más relevante de la primera parte del siglo XX en México, supuso uno de los espacios de convivencia y reconocimiento más activos entre los exiliados y los escritores mexicanos. Publicó doce números entre febrero de 1938 y diciembre de 1941 y se enmarca en la tradición emprendida años antes por los Contemporáneos con la revista *Ulises*. En ella participaron entre otros exiliados: José Bergamín, Juan Rejano, León Felipe, Rafael Alberti, Francisco Giner de los Ríos, Emilio Prados, Ramón Gaya, José Herrera Petere, Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil Albert; junto a los escritores mexicanos de la generación de “Taller”: Octavio Paz, Efraín Huerta, José Revueltas, Efrén Hernández, Alberto Quintero o Alí Chumacero. Por sus fechas de publicación, los escritores hispanomexicanos, muy jóvenes en esos años, no llegaron nunca a publicar en la revista. Sin embargo, su importancia aquí reside

---

<sup>27</sup> Entre las revistas que editaron los exiliados en estos primeros años, que van desde la década de los cuarenta hasta los años sesenta, momento en el que se van a comenzar a disolver, destacaron: *España Peregrina* (1940-1941), dirección de José Bergamín; *Romance* (1940-1941), con José Herrera Petere, Juan Rejano, Antonio Sánchez Barbudo, Adolfo Sánchez Vázquez, Lorenzo Varela y Miguel Prieto; *Las Españas*, (1946-1963), codirigida por Manuel Andújar y José Ramón Arana y que conectaba con *Hora de España*; *Ultramar* (1947), bajo la dirección de Juan Rejano; *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles* (1956-1961); *Litoral* (1944), dirección de Manuel Altolaguirre, José Moreno Villa, Emilio Prados, Juan Rejano y Francisco Giner de los Ríos; *Sala de espera*, en los años sesenta, una revista de autor de Max Aub.

en que será un antecedente de las revistas que publicarán más tarde, por ejemplo en *Presencia* (Espinasa, 2015: 20), e incluso en *RML*. Todas ellas se van a enmarcar en una misma tradición literaria y supusieron espacios de apertura de la realidad mexicana. Otra de las revistas significativas de estos años cuarenta en donde participaron exiliados y mexicanos fue *El Hijo Pródigo* (1943) (Caudet, 1979; Sheridan, 1999).

Muy pocos miembros de la segunda generación colaboraron en algunas de éstas publicaciones y si lo hicieron fue de manera ocasional. Es el caso de la revista *Las Españas*, un referente cultural y político del exilio que surgió como órgano de reflexión política sobre España, además de su larga periodicidad (1946-1963)<sup>28</sup>. Su interés mayor radica en su proyecto político y literario, además de haber constituido un lugar de encuentro y comunicación entre los exiliados. Señalan James Valender y Gabriel Rojo Leyva en su estudio fundamental (1999) la intención de incorporar al proyecto a la segunda generación a partir del número dos de la revista. Con esa intención se creó la sección “Jóvenes escritores”, sin embargo, opinan que Ángel Palerm no consiguió establecer una línea de comunicación generacional por lo que en el número cuatro de la revista se eliminó definitivamente la sección. Para los autores, los motivos que explican esta decisión fueron el alejamiento político y de las preocupaciones por España, que ya eran lejanas para estos jóvenes escritores, más cercanos a la realidad mexicana. Por contra, paradójicamente, sí consiguieron establecer lazos con los escritores jóvenes del interior más próximos a sus preocupaciones y luchas políticas:

Y es que existía una profunda diferencia generacional en la forma de asumir la experiencia del exilio. Si bien los mayores vivían desterrados a raíz de un compromiso político conscientemente asumido por ellos, los jóvenes en cambio, se encontraban exiliados por decisión ajena. Los mayores, desde luego, se preocupaban mucho porque la nueva generación heredara los mismos principios republicanos por los cuales habían luchado durante la Guerra Civil (y de ahí, por ejemplo, el interés de los redactores de *Las Españas* de contar con su

---

<sup>28</sup> Véase Valender y Leyva Rojo (1999), De Hoyos (2012).

colaboración). Pero dicha orientación, aunque natural en sí, terminó por convertirse en un peso difícilísimo de soportar para los jóvenes, quienes, en la mayoría de los casos, no guardaban de España más que un vaguísimo recuerdo de la niñez. Los violentos conflictos políticos e ideológicos que seguían dividiendo a la generación de sus padres tampoco les estimulaban a participar en los diversos proyectos que sus mayores emprendían. (Valender, 1999: 42-43)

Sin embargo, como acabamos de indicar, las colaboraciones fueron puntuales. Sirvan como ejemplos la publicación de los poemas de Luis Rius “Paisaje”, en el número dos de 1946 y un fragmento de “Destierro”, en el número trece de octubre de 1949; Manuel Durán Gili publicó en el número cuatro de 1946 “Elegía”. Por su parte, Tomás Segovia no publicó nunca su poesía en esta revista, aunque Isidoro Enríquez Calleja sí le dedicó una reseña sobre su primer libro de poemas *La luz provisional* en el número 19-20 de mayo de 1951. Por lo tanto, como señala James Valender no se dio una relación de igualdad hacia estos jóvenes escritores sino que más bien lo que hubo fue una actitud de condescendencia hacia ellos (Valender y Leyva, 1999: 248-249); llaman la atención sobre la ausencia significativa de poetas como Tomás Segovia o Jomí García Ascot; por el contrario Ramón Xirau participó muy activamente.

El acercamiento de unos y no de otros se explica en la forma en la que asumieron su experiencia del exilio y su relación con los problemas sobre España: Luis Rius estuvo siempre cercano al sentimiento de pérdida; mientras que Tomás Segovia y García Ascot asumieron la postura contraria, pero en general:

el sentir y la actitud de la segunda generación fue de desvinculación, prefirieron constituir sus propios proyectos donde expresar sus intereses, en muchos casos tan distintos del de los exiliados. Esto no significaba una ruptura o alejamiento, sino una forma de autoafirmación. (Valender y Leyva, 1999:)

Por lo tanto, podemos concluir que no fueron excluidos y que tuvieron ocasión de publicar sus primeros poemas en las revistas consagradas del exilio. Sin embargo, no

les interesó hacerlo, no hubo “conexión” en palabras de James Valender, y prefirieron establecer su propio camino.

Respecto a las revistas mexicanas tampoco creemos que hubiera ningún conflicto en colaborar en ellas. De hecho, a partir de los años cincuenta lo van a hacer. Y si tuvieron que esperar fue porque hasta ese momento no tuvieron una obra constituida, eran muy jóvenes, y estaban iniciando su propio camino. A partir de los años cincuenta los nombres de los miembros de este grupo de escritores fueron habituales en las revistas literarias y culturales.

Así que, hacia finales de la década de los años cuarenta comenzaron a editar sus propias revistas literarias, lo que significaba, como acabamos de ver, un distanciamiento de los proyectos emprendidos por los escritores exiliados. Estas revistas fueron: *Clavileño*, *Presencia*, *Segrel*, *Hoja e Ideas de México*<sup>29</sup>.

Los estudios críticos que se han realizado hasta ahora sobre estas revistas se enfocan desde la perspectiva de los estudios del exilio y no plantean, salvo de forma tangencial, su relación y su relevancia con el campo mexicano. En ese sentido, José María Espinasa propone un estudio novedoso de la revista *Presencia* desde la necesidad de situarla dentro de la sólida tradición de revistas literarias mexicanas y no como un apartado paralelo. Así establece como antecedente cercano la revista *Taller* y su posterior influencia en *RML* o en la revista *Diálogos*, que dirigió Ramón Xirau desde 1964 hasta 1985 (Espinasa, 2008). Este cambio de mira contribuye a determinar las aportaciones de los escritores hispanomexicanos en la transformación cultural de México y a romper con la imagen rígida de desvinculación de esa realidad, en ese sentido estas revistas se erigen, como antes había significado *Taller*, en espacios de

---

<sup>29</sup> Para un estudio completo de los índices de estas revistas véase la tesis de maestría de Escobar (1974), Caudet (1971: 313-595), Andújar, (1976).



encuentro entre mexicanos y exiliados. Aunque no todas de la misma manera, hagamos, pues, una breve descripción de todas ellas:

*Clavileño* fue la primera en publicarse, aunque solo por unos meses respecto a *Presencia*. El primer número salió en mayo de 1948 bajo la dirección de Luis Rius Azcoitia y Arturo Souto Alabarce. En el consejo de redacción colaboraron Manuel Durán, Inocencio Burgos, Víctor Rico Galán, Juan Espinosa Closas, Fernando Rico Galán, Jesús Bugueda Lanzas, Horacio López Suárez, Rafael Segovia Canosa, Manuel Bonilla Bagguetto y los ilustradores Alberto Gironella Ojeda, Arturo Souto, Ramón Gaya y Carlos Marichal. La revista mostró desde su primer número un interés en la literatura española, y no solo en el nombre, de clara filiación cervantina, sino también en el tono y en los contenidos de la revista: alternó poesía, narrativa y crítica, con una atención mayor hacia los clásicos españoles. Esta línea editorial le valió para que se la considerara una revista marcadamente apolitizada, sin embargo, el profesor Francisco Caudet señala cómo en el segundo número se produjo un giro incorporando una poesía con un tono más político (Caudet, 1992: 552).

*Presencia* (Espinasa, 2015; Blanco Aguinaga, 2006) publicó ocho números entre julio-agosto de 1948 y el verano de 1950. Para Francisco Caudet ya en el nombre se veía el estilo que asumiría la revista: “dejar constancia de una *presencia* española, de que la España republicana, a pesar de la derrota, se mantenía activa, continuaba haciendo obra de cultura. (Caudet, 1992: 513). No obstante, la revista contó entre sus editores, junto a Roberto Ruiz y José Miguel García Ascot, con el pintor mexicano Enrique Echevarría. Entre sus colaboradores también participaron los mexicanos: Luis Villoro y María Teresa Silva, al lado de Carlos Blanco Aguinaga, Tomás Segovia,

Manuel Durán, Ramón Xirau, Francisco González Aramburu, Ángel Palerm y Jacinto y Carmen Viqueira, Lucinda Urrusti<sup>30</sup>

La presencia de Jomí García Ascot fue determinante en la orientación de la revista según indica José María Espinasa en su estudio preliminar de la edición *fascímil* de la revista (2015). La formación de sus miembros y sus intereses se reflejaron en los contenidos de la revista donde fueron apareciendo ensayos, cuentos y poemas. Entre los contenidos, con un marcado interés internacional, se publicaron textos en varios idiomas, recogieron las nuevas corrientes filosóficas, como el existencialismo, el descubrimiento de la literatura hispanoamericana, de la que se sentían parte integrantes, la literatura francesa, el cine neorrealista italiano, los nuevos narradores norteamericanos, sin embargo el tono político fue fundamental en esa labor de crítica de la realidad que buscaban desde sus páginas. Eran un grupo de jóvenes escritores que despertaban a un inmenso mundo cultural hacia al que mirar y todo al alcance de sus manos. En ese amplio espectro la cultura y literatura española de esos años no podía ser solo la preocupación principal, entre otras cosas, porque no consideraban que se estuviera escribiendo algo importante. Como bien nos recuerda Blanco Aguinaga, en esos últimos años de los cuarenta poco se conocía de la nueva poesía española y los grandes nombres que vendrían en los años cincuenta para transformar el panorama literario todavía no habían comenzado a publicar sus obras fundamentales. La literatura seguía siendo inminentemente de tendencia fascista (Blanco Aguinaga, 2006: 188-189). Sin embargo, esto no quiere decir que no se solidarizaran con la situación española y que se opusieran a ese mundo del exilio del que formaban parte. Francisco Caudet en su trabajo sobre las revistas del exilio demuestra como la preocupación y los asuntos de España no se dejaron de lado. Por ejemplo, en el número 5-6 de julio-agosto de 1949 en

---

<sup>30</sup> Blanco Aguinaga (2006: 188) señala once colaboradores españoles y tres mexicanos.

la editorial de la revista se publicó un texto en recuerdo del 18 de julio donde manifestaban su propósito de luchar por la libertad de esa España “auténtica”.

*Presencia* participó de un clima de despertar intelectual, de tono cosmopolita, que rebasaba las fronteras del “exilio” y las fronteras de la propia literatura mexicana para establecerse en un lugar que conectaba con la cultura y la literatura universal.

Pero, ¿cuál fue la participación concreta de Tomás Segovia en esta publicación? Carlos Blanco Aguinaga recuerda a Tomás Segovia como colaborador habitual en las reuniones y puesta en marcha de la revista. Por su parte, Tomás Segovia, aunque no habla específicamente de *Presencia*, recuerda las reuniones en esos años en casa de Jomí García Ascot y su relación afable con el grupo de la revista (Capela, Fernández y Rodríguez, 2011). No obstante, Segovia publicó solamente un poema en el número de septiembre-octubre de 1948 por lo que no compartimos la idea de que fuera un colaborador habitual. El poema juvenil, de tono nostálgico y existencial, que Max Aub tanto les criticó a estos jóvenes, aunque alejado de consignas políticas, permite entrever una poesía más cercana a la conciencia exiliada:

#### Poema

Lo oscuro está presente. A su luz  
mi cuerpo me parece inmemorial,  
anterior a mí mismo. Un cansancio  
de siglos pesa en mi carne de siglos.  
Yo siento la presencia de lo oscuro  
en el aire; su difícil sustancia.  
su tiempo extranjero, su irrecordable  
condición; su mundo aparte, sin mí.  
Lo oscuro está presente. Su silencio  
ensanchado, sólo su gran silencio  
ensanchado puede agotar mi fuego.  
Nunca, ya nunca más podré volver  
a lo otro; ya nunca igual que antes  
porque ha estado un momento presente  
lo oscuro; porque he sentido lo oscuro,

¡la oscura delicia que ahora eres  
(mundo que no es mi mundo) alma mía! (Espinasa, 2015: 59)<sup>31</sup>

Este poema lo incorporó más tarde a su libro *La voz turbada (1946-1948)* con el que abría el poemario, con ligeras modificaciones<sup>32</sup>.

*Presencia* fue la revista que dio identidad al grupo hispanomexicano y supuso el antecedente de revistas como *Ideas de México*, *Revista Mexicana de Literatura* y de *Diálogos*, justamente las dos últimas son publicaciones en donde dos autores hispanomexicanos, Xirau y Segovia, tendrían un papel relevante.

*Segrel* tuvo una vida corta y publicó solo dos números entre abril y mayo de 1951<sup>33</sup>. La revista la fundaron Arturo Souto Alabarce, Luis Rius, Inocencio Burgos, Alberto Gironella y José Luis González Iroz. Por la coincidencia de sus colaboradores y la línea editorial, inminentemente literaria, se la ha considerado la prolongación de *Clavileño*. Entre sus colaboradores encontramos a Tomás Segovia, Manuel Durán, Juan Espinosa. Sin embargo, Tomás Segovia tampoco publicó demasiado, salvo los poemas “Tres décimas a la lluvia” (Caudet, 1992: 564-565). Estas décimas aparecieron después en el libro *El aire claro (1951-1953)* con las que abrió el poemario. Pertenecen a la parte titulada “Lluvia”. Sin apenas cambios, salvo algún signo de puntuación y el título en la tercera poesía, que lo cambia por “Estatuas bajo la lluvia”. En el libro les pone por título: a la primera “Llueve olvido”, la segunda “Hora extraviada”, con los que delimita

---

<sup>31</sup> Apareció en la página 15 de la revista.

<sup>32</sup> Cuaderno del nómada. Poesía completa (2014a: 59): Lo oscuro está presente. A su luz, / mi cuerpo se revela inmemorial, anterior a mí mismo. Un cansancio / de siglos pesa en mi carne de siglos. / Husmeo la presencia de lo oscuro / en el aire: su tufo complicado, / su tiempo aparte, su sustancia extraña, / su irrecordable condición difícil. / Lo oscuro está presente. Su silencio, / sólo su gran silencio inacallable / podrá agotar todo mi fuego mudo. / Nunca, ya nunca más podré volver / a lo otro, ya nunca igual que antes, / porque este día estuvo aquí presente / lo oscuro, y fui vasallo de lo oscuro. / De la oscura delicia que ahora eres, / mundo que no es mi mundo, alma mía.

<sup>33</sup> *Segrel*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgx484> (27/02/2017)

la significación de los poemas o, más bien, lo amplía. Recogemos a continuación cómo aparecen en la revista:

#### Primavera

La tarde está triste y llueve,  
Llueve con dulzura, ¿dónde  
La lluvia callada esconde  
Toda la luz que se bebe?  
Ah, que esta lluvia se lleve  
Todo mi hondo desconsuelo,  
Igual que el polvo del suelo,  
En sus aguas diluido.  
Llueve, llueve, y es olvido  
Lo que nos llueve del cielo

#### Segunda

Llueve gris. Hora extranjera,  
Insituable, llegada  
Desde otra edad. Se dijera  
Que la tarde, extraviada,  
A su luz ha renunciado.  
Y el alma, en este nublado  
De llanto o de lluvia fina  
Deja también abolida  
Su luz mejor y, vencida,  
Todo destino declina.

#### Tercera

(Estatuas bajo la lluvia)  
En pie extemporáneamente  
Aun la piedra así erigida  
Nos ofrece su aterida  
Superficie persistente  
Que ya la palma caliente  
No acaricia. Y así esclava  
De la forma en que cifraba  
Su alto destino, lo yerra,  
Pues vuelve a querer ser tierra,

El interés de *Hoja*<sup>34</sup> reside en que fue la primera publicación que realizó Segovia, en donde se manifiesta ya su vocación artesanal y la relevancia que le otorgará a la creación poética. Conviene enmarcarla en el contexto en el que surgió próxima a sus años de formación bajo la cultura del exilio y su relación con las primeras publicaciones de la segunda generación.

*Hoja* es un caso independiente y distintivo de las demás revistas. Fue una publicación creada y dirigida exclusivamente por Tomás Segovia entre agosto de 1948 y julio de 1949<sup>35</sup>. Su aspecto artesanal y el cuidado de su edición hacen de ella una revista de autor y nos comienza a dar una idea de la postura de independencia que asumirá Segovia. Una revista muy bien acabada en su aspecto: la impresión, el papel utilizado, la tipografía, la delicadeza de todos estos elementos nos remite a ese carácter artesanal que Tomás Segovia le otorgaba a la poesía y al cuidado editorial que pudo aprender de Emilio Prados y de Manuel Altolaguirre. Su contenido se dedicó exclusivamente a la creación poética con seis únicos números monográficos: Tomás Segovia, Alberto Gironella, Manuel Durán, Michéle Alban, Enrique de Rivas y Salvador Moreno. Respecto a la financiación de la revista, Tomás Segovia recuerda las dificultades económicas a las que tuvieron que hacer frente pero pudieron sacar los números gracias a la suscripción<sup>36</sup>. Es una revista completamente distinta a las anteriores y comienza a darnos una idea de la importancia que Segovia le otorgó a la creación poética como medio de crítica y transformación social.

---

<sup>34</sup> Los ejemplares de la revista *Hoja* archivados en el Ateneo Español de México han desaparecido, por lo que resulta imposible acceder a ellos.

<sup>35</sup> Giner de los Ríos cree que fue antecedente de *Presencia*, así lo manifiesta en el prefacio de Peñalabra, sin embargo no hemos podido corroborarlo.

<sup>36</sup> Entrevista personal con Tomás Segovia en Madrid en el Café Comercial, septiembre de 2011.

Casi para terminar, queremos mencionar brevemente *Ideas de México* (1953-1956), una revista que se considera la última de esta época y de la que se ha dicho que supuso una especie de bisagra entre la etapa de formación y de integración de la segunda generación en el campo cultural mexicano, al contar con un mayor número de mexicanos entre sus colaboradores. No obstante, como hemos podido comprobar hasta ahora, la importancia de *Presencia* y de *Hoja* y el enfoque dialógico de nuestro trabajo nos hacen cuestionar esta afirmación y dudar ya de su validez en cuanto a ser la única revista en donde se produjo ese fenómeno de integración. Baste recordar para terminar que contó con dos épocas y en la primera tuvo como coordinador a José Pascual Buxó (Caudet, 1992: 568).

Pero, las revistas literarias nos permiten establecer grupos y generaciones y en ese sentido algunos críticos creen que estas revistas sirvieron para generar una conciencia generacional en esos primeros años. En esta línea están los estudios de Manuel Andújar (1976: 69-73), Eduardo Tasis Moratinos (2015) y Eduardo Mateo Gambarte (1996). Por su parte, Bernard Sicot (2003) no cree que las revistas hayan sido suficiente para homogeneizar al grupo ya que considera que las diferencias estéticas y de contenidos entre ellas eran demasiado amplias, igual que Francisco Caudet que tampoco cree que estemos ante una generación.

Por otra parte, hay que señalar que no todos los miembros participaron en ellas, solo aquellos más próximos en edad (no lo hicieron ni Federico Patán ni Angelina Muñiz Huberman). López Aguilar (2012: 75) establece una distinción entre revistas de autor y revistas de grupo. En esa línea, *Hoja* y *Clavileño* corresponderían a la primera clasificación y *Presencia*, *Segrel* e *Ideas de México* serían revistas de grupo.

A partir de los años cincuenta comenzaron a colaborar en las múltiples revistas culturales y literarias mexicanas que irán surgiendo y abandonarán los proyectos juveniles que significaron estas publicaciones.



### 1.2.3 Características de los hispanomexicanos

Por lo tanto, vemos cómo la crítica establece una serie de rasgos comunes en estos primeros años marcados por su condición de exiliados y por el clima de aislamiento en el que viven: una misma formación humanística e idealista, conciencia de su identidad hispánica, desvinculación con la realidad mexicana, sus lecturas de la literatura española, el referente de los poetas exiliados, la experiencia de la guerra y del destierro son los rasgos más habituales que se han señalado. José Pascual Buxó en el número tres de la revista *Ideas de México* en 1954 fue el primero en hacerlo:

A todos ellos –pese a diferencias personales o de simpatía- le son comunes las circunstancias que enseguida anoto:

Predominancia de un sentimiento de inseguridad, debido no tan sólo a la de los tiempos que hoy corren, que son, en sustancia, los mismos de siempre, sino a haber sido sus primeras experiencias de vida guerra y destierro.

Presencia de una España idealizada en todas sus actitudes, literarias y extraliterarias;

Influjo casi exclusivo en su obra de la literatura española, principalmente clásica y noventayochista;

Desligamiento espiritual de México y sus problemas, no tanto por indiferencia como por mantener su raigambre en la tierra nativa. (Pascual Buxó, 1954: 138-139)

Pero, según todos los estudios, la integración dentro de la vida mexicana produjo un choque cultural que despertó en ellos un conflicto de identidad y despertó la conciencia de vivir entre dos realidades de las que no se sentían parte integrante. Es en este periodo cuando comienzan a sentirse en un limbo, en palabras de Susana Rivera. Hasta ese momento habían recibido los recuerdos y las imágenes idealizadas de la España de sus padres que se reflejó en un tono poético más cercano al de los poetas del exilio: hacen suyos la nostalgia, la melancolía de la tierra perdida, el desgarramiento. Pero es recreación de una experiencia no del todo vivida por ellos. En este sentido,

podemos aplicar aquí el concepto de posmemoria que propone Marianne Hirsch para los hijos y nietos del holocausto:

El término de “posmemoria” describe la relación de la “generación de después” con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que “recuerdan” a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron. Pero estas experiencias les fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que *parecen* construir sus propios recuerdos. La conexión de la posmemoria con el pasado está, por tanto, mediada no solamente por el recuerdo, sino por un investimento imaginativo, creativo, y de proyección. (Hirsch, 2015: 19)

Las historias de la generación del exilio desplazarían así a las propias experiencias de la segunda generación, asumiendo ellos el dolor y el desarraigo como propio. Sin embargo, Hirsch deja claro que no estamos hablando de un método sino de una estructura de relación intergeneracional:

Pero la posmemoria no es un movimiento, un método o una idea. La considero, más bien, una *estructura* intergeneracional y transgeneracional del retorno del conocimiento traumático y de la experiencia física del cuerpo. Se trata de una *consecuencia* del recuerdo traumático, aunque (...) a una distancia generacional. (Hirsch, 2015: 20)

Este desarraigo inicial se trasmutó después en arraigo y mestizaje con lo mexicano. Pero también conllevó en una reflexión sobre su condición. Esta ambigüedad en la que se desarrolló su vida les llevó a asumir de distintas formas su condición de exiliados y, por consiguiente, se reflejó en las diferencias estéticas que se producen entre ellos.

Claudio Guillén en su ensayo “El sol de los desterrados” (2007: 29- 97) analizó las dos formas más habituales en la asunción de la experiencia exílica, aunque después se puedan dar formas mixtas entre estos dos polos. Una de ellas sería la negativa, aquella que representaría la figura y poética de Ovidio, en donde el exilio se manifiesta como pérdida. Y una segunda posición con un valor positivo, que representaría la figura y poética de Séneca y Plutarco, en donde todo se gana. Esa imagen solar representaría la

luminosidad universal del exilio, en donde el mundo se abre y donde todo se vuelve posibilidad. Dice Guillén al respecto:

La primera es una imagen solar. Sugerida por unas arquetípicas palabras de Plutarco, esta actitud parte de la contemplación del sol y de los astros, continúa y se desarrolla rumbo a dimensiones universales. Conforme unos hombres y mujeres desterrados y desarraigados contemplan el sol y las estrellas, aprenden a compartir con otros, o a empezar a compartir, un proceso común y un impulso solidario de alcance siempre más amplio –filosófico, o religioso, o político, o poético-. La segunda reacción valorativa, o bien asociada a la primera o bien opuesta, denuncia una pérdida, un empobrecimiento, o hasta una mutilación de la persona en un aparte de sí misma o en aquellas funciones que son indivisibles de los demás hombres y de las instituciones sociales. La persona se desangra. El yo siente como rota y fragmentada su propia naturaleza psicosocial y su participación en los sistemas, de signos en que descansa la vida cotidiana. En la crisis que vivió Ovidio, y siglos después, tantos otros, como sobre todo el moderno poeta o intelectual exiliado sin salir de su país, desterrado por su propia voluntad. (2007: 30)

En el caso que nos ocupa, vemos cómo conviven estas dos posiciones: la idea positiva en Tomás Segovia y Arturo Souto; frente a la idea negativa que había caracterizado el periodo anterior, como angustia y pérdida. De esta forma, se asume la universalidad del exilio como un *tópos* de la cultura occidental y pasará a convertirse en existencial. Dice a este respecto Luis Rius:

... el destierro en su primera significación (el destierro de España), sino en la segunda, o indirecta, que es la significación verdaderamente grave y universal para el hombre: la de sentir en propia carne, a lo vivo, y merced a una contingencia histórica particular, que el hombre, todo hombre, tiene en su misma sustancia original el estigma del destierro. ¿Destierro de dónde? Del Ser, del tiempo, de los otros hombres, de sí mismo incluso... (Rivera, 1990: 19)

Pero con el tiempo la concepción de exiliado se modificará por el sentimiento de extranjería; este rasgo lo veremos en la poesía de Tomás Segovia y en la de Luis Rius, entre otros. En el caso de Tomás Segovia atenderemos cómo el exilio lo sintió desde muy pronto como una condición de su ser, condición vital que dice el poeta, y no como el motivo de su escritura ni como temática.

Otros, por el contrario, continuaron sintiendo el dolor y la memoria de España que no los abandonará más. Son los casos de la poéticas de Luis Rius, César Rodríguez Chicharro o Núria Parés. En el siguiente poema de Núria Parés podemos ver cómo siente desde la distancia la tierra perdida:

#### Canción de la patria pequeña

¡Cómo te tengo toda  
ahora que no te tengo!  
Entera cabes en mí,  
clavada en el sentimiento  
como un rejón de gala,  
tan menuda que te llevo  
acurrucada en los ojos,  
plegada entre los surcos de mi ceño,  
pequeña y luminosa,  
imprecisa y precisa como un sueño.  
¡Qué bien me mide el aliento  
esta patria chiquita del destierro!  
¿Quién dijo que te he perdido?  
Si es ahora cuando te tengo  
el cuerpo lleno de ti, tierra  
que no has de cubrir mi cuerpo.  
¿No veis? Yo soy su madre y ella,  
tan diminuta, aún aguarda ese tiempo  
en que habrá de nacer para los otros.  
Ahora es mía sólo. Yo la siento  
rumorosa de ríos y de pájaros  
bullir en mis entrañas con el eco  
de mi propio latir  
¡tierra de los sentidos y el recuerdo!...  
Decid a los que dicen que la han visto  
que yo no quiero verlos,  
que yo no quiero oírlos, que es mentira  
lo que hablan porque ¿qué saben ellos?  
¡Cómo pueden saber cómo es mi tierra  
si yo la llevo dentro!  
(Rivera, 1999: 81-82)

Desde su labor como críticos algunos escritores hispanomexicanos han seguido reflexionado y proponiendo después nuevas características y perspectivas con las que intentan establecer una poética común: Roberto Ruiz (1991) señaló la vocación cultural y artística; la independencia ideológica; la conciencia del exilio; la predominancia de la actividad poética en esos primeros años. La propuesta más interesante que hace es la de apuntar la persistencia de ciertos rasgos de ese exilio en el estilo de estos poetas, es decir, cómo podríamos encontrar la huella del exilio como simbología en las poéticas de estos escritores<sup>37</sup>. Angelina Muñiz Huberman señaló unos antecedentes vitales que comparten: lugar de nacimiento en España (salvo ella que lo hizo en Francia y García Ascot en Túnez); conocimiento de diversas lenguas; la capacidad de adaptación; fueron viajeros; profesores universitarios; compartieron bases educativas parecidas (ILE, literatura española y europea); y en sus obras destaca: la nostalgia, los recuerdos y la historia de los mayores, la idealización de España, la influencias de los poetas del exilio y de la generación del 98, literatura medieval, los poetas mexicanos, el escaso reconocimiento de los primeros años, una obra más instrospectiva al principio, melancólica, más cercana a los poetas del exilio, en contraste con el lado luminoso y positivo que aparecerá en la época de madurez en algunos autores (1999: 157-160).

Por lo tanto, Angelina Muñiz Huberman comparten con Roberto Ruiz la idea de un poética del exilio como rasgo característico del grupo. Así en su libro *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio* (1999), inscribe a los escritores hispanomexicanos dentro de una tradición más amplia de exilios -al exilio judío, los europeos, el bíblico o los de la antigüedad- en donde todos ellos comparten unos rasgos determinados que permiten establecer una poética común, es decir, el exilio como categoría literaria. Así, coincidiría con esa idea del *tópos* occidental de ver la existencia

---

37 El trabajo de Eduardo Tasis Moratinos arranca desde ésta premisa. Señala cómo la experiencia vital del exilio se transfigura en simbología.

en sí como un exilio (en donde el primero correspondería a la expulsión del útero materno) y las diferencias estéticas se extraerían de las distintas dos formas de asumir esa experiencia: como algo positivo que conduce a ganar el mundo, y que representó el filósofo rumano Emile Cioran, y la negativa que significaría asumir lo que se pierde.

Por su parte, Bernard Sicot no ve rasgos estilísticos que puedan establecer una poética común pero sí sería un motivo más que suficiente la experiencia del exilio para establecer ésta categoría literaria.

## 2 APROXIMACIONES CRÍTICAS

### 2.1 Corpus de Tomás Segovia

Tomás Segovia escribió una obra extensa que comprende más de medio centenar de libros entre obra poética, ensayos, narrativa y una obra de teatro en verso. Recogemos aquí tanto su corpus poético como el ensayístico por ser en ellos donde se despliega su praxis poética y sus ideas programáticas en torno a la poesía y el compromiso. No obstante, pese a que en este estudio no vamos a centrarnos en su obra narrativa, olvidarnos de ella sería proponer un corpus incompleto del autor. Por ello, y para darle una mayor coherencia, hemos decidido incluirlo junto al resto de su obra. De esta forma, completamos por un lado la lista de las obras completas que realizamos en nuestro trabajo de tesina y, por otro lado, la lista que con posterioridad publicó Eduardo Tasis Moratinos en su libro *El exilio en la poesía de Tomás Segovia y Angelina Muñiz Huberman* (2014). Con esta aportación se incorporan los últimos libros publicados y esperamos haber subsanado algunos de los errores y olvidos que se daban en las compilaciones anteriores, así se puede dar por concluido el corpus completo del autor a la espera de que aparezca algún poema suelto que hasta la fecha no se haya publicado aún.

La obra poética de Tomás Segovia se comenzó a publicar a partir de 1946 en editoriales mexicanas y desde 1983 en editoriales españolas. Esto va a provocar que a partir de los años ochenta encontremos primeras ediciones publicadas de forma paralela tanto por editoriales mexicanas como españolas. Esta duplicación de sus poemarios complica la labor del investigador que se ve obligado a rastrear ambos espacios bibliográficos a lo que se suma en muchas ocasiones el problema de la descatalogación

y de la falta de difusión editorial. Sin embargo, la publicación por parte del Fondo de Cultura Económica de su poesía completa en dos ediciones de 1982 y 1998 respectivamente facilitaban al fin el acceso a la totalidad de su obra poética. Esta labor de compilación se concluye con una nueva edición a cargo de José María Espinasa: *Cuaderno del Nómada. Poesía completa* (Segovia, 2014) en donde se recoge su obra poética desde 1943 hasta 2011; además se incluyen tres poemas inéditos escritos en 2011 bajo el epígrafe *Hasta el fin (2011): Hasta el fin, Giro y Viaje aéreo*.

Los libros de poemas de Tomás Segovia presentan ciertas singularidades en relación a los procesos de edición. Sus primeros libros permanecieron inéditos hasta que Tomás Segovia decidió incorporarlos en la primera edición de su *Poesía completa* publicada por el FCE (Segovia, 1982). Allí agrupó una serie de poemas inéditos hasta ese momento en “Primeros poemas”: *País del cielo (1943-1946)*, *Fidelidad (1944-1946)*, *La voz turbada (1946-1948)*.

Respecto a su primer poemario publicado, *La luz provisional (1948-1950)*, vemos cómo modificó el título al publicar las obras completas y lo restituyó por el de *La triste primavera (1948-1950)*, que había sido el título original pero que lo cambió en el momento de la publicación. James Valender (2014) en su estudio “*La luz provisional: Notas sobre el primer poemario de Tomás Segovia*”, advierte sobre las diferencias entre la primera edición y la de *Poesías completas (1943-1997)* y no sólo en lo que concierne al título, sino también dentro del cuerpo poético.

Del poemario *Luz de aquí* Segovia publicó en 1955, antes de que viera la luz el libro en la edición del FCE, una selección de poemas en la colección de Los Presentes que dirigía entonces el escritor Juan José Arreola con el título *Siete poemas*. Estos procesos de reescritura y de reedición de sus poemas y poemarios en libros conjuntos o en partes van a ser una constante en la obra segoviana, y, como veremos a continuación,



más habitual en su obra ensayística. Sirva como ejemplo: *Partición* que incluirá en la tercera parte del poemario el libro anterior *Cuaderno del nómada*.

A esto hay que sumarle las ediciones publicadas por el propio Tomás Segovia a partir de 1998 con el sello de El Taller del poeta que se caracterizan por ser ediciones artesanales, no comerciales y de tiradas pequeñas, en torno a los 20 y 300 ejemplares, con las que quiso reimprimir toda su poesía.<sup>38</sup> Nos dice el poeta sobre estas singulares ediciones:

Son libritos con textos míos que hago en casa, diseñando cuidadosamente la tipografía con un programa de computadora común y corriente, imprimiendo con mi impresora casera en papel de imprenta, y encuadernándolos a mano personalmente. Siempre me ha atraído la artesanía, siempre he hecho muchas cosas con mis manos y siempre he practicado de algún modo la tipografía. En algún momento se me ocurrió hacer estos libritos para regalarlos, por rebeldía contra las condiciones de la industria editorial moderna y la ideología mercantilista y chata de los derechos de autor. Llevan un “anticopyright” autorizando a todo el mundo a citarme, copiarme, reproducirme y regalarme (sin cobrar, claro). Se apoyan también en la convicción de que un autor minoritario como yo puede llegar personalmente a sus lectores casi con la misma eficacia que una gran empresa editorial y sin deformar tanto el sentido de escribir y ser leído. (2011: 241)

Tomás Segovia sólo escribió una obra dramatizada pero con la peculiaridad de que lo hizo en verso. Este motivo justifica que José María Espinasa la incorpore junto al resto de su obra poética en el volumen de poesía completa *Cuaderno del Nómada*, motivo por el cual nosotros la incluimos también como si de un libro de poesía se tratara y no como una obra de teatro independiente. Su estreno en México se realizó con una lectura dramatizada en el espacio cultural de La Casa del Lago en 1962<sup>39</sup>.

Respecto a las antologías publicadas hasta este momento debemos hacer un apunte. Hay que precisar que Tomás Segovia nunca estuvo muy de acuerdo con la idea

---

<sup>38</sup> Se adjuntan en los anexos la edición de sus últimos poemas *Hasta el fin*.

<sup>39</sup> Recogemos fotografías sobre la representación que se adjuntan también en la parte final de este trabajo (Archivo de la Casa del Lago).

de agrupar la poesía en antologías puesto que creía que con ellas se rompía el sentido orgánico, la idea de totalidad de la obra poética. No obstante, en 1982 va a seleccionar él mismo y a publicar *Luz de aquí*, que además fue el primer libro de su poesía que apareció en España. Su obra se ha publicado en diversas antologías tanto en español, francés o valenciano y que recogemos a continuación al final de este capítulo.

Por el contrario, su obra ensayística no se ha llegado a publicar nunca en España, a excepción de su libro *Recobrar el sentido* bajo el sello de la editorial Trotta en el año 2005 (Segovia, 2005). La publicación de sus últimos ensayos ha sido realizada casi en su totalidad por Ediciones sin Nombre, El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica, todas ellas editoriales mexicanas. Sin embargo, algunos de sus primeros libros no se han vuelto a reeditar desde su primera edición, lo que complica enormemente su acceso tanto en México como en España. Ese es el caso de *Contracorrientes* (1973), *Poética y profética* (1985)<sup>40</sup>, *Cuaderno inoportuno* (1987) o *Trilla de asuntos* (1990), por citar algunos, y que solo se hallan ya por casualidad en algunas librerías de viejo convertidos en verdaderas joyas para románticos bibliófilos.

Tomás Segovia publicó primero la mayoría de sus ensayos en revistas especializadas y literarias. Sin embargo, para el autor el lugar natural de todos esos ensayos eran los libros y no dispersos por el maremágnum periodístico<sup>41</sup>, por esa razón decidió ir recopilándolos en libros. Por otra parte, durante varios meses de distintos años, colaboró escribiendo una columna de opinión que tituló “Cartas cabales” para los diarios *La Jornada Semanal* de México en 1995; en *El Sol* de Madrid en 1990-1991; y

---

<sup>40</sup> Segovia intentó publicar este libro en editoriales españolas a partir de los años ochenta. La editorial Cátedra reconocía su relevancia pero rechazó su publicación por ser una obra especializada que no se ajustaba a su línea editorial. Archivo personal de Tomás Segovia en El Colegio de México: Carta de 28-08-1981.

<sup>41</sup> Dice Tomás Segovia (2010: 7) en la “Nota” del libro *Cartas Cabales*: “la convicción de que el libro sigue siendo un vehículo más adecuado que la red para comunicar las obras literarias, o por lo menos cierto tipo de ellas, seguramente las más fieles, justamente, a la tradición literaria”.

de nuevo en Madrid en *Diario 16* en 1998. Y más tarde, en el año 2008 publicó un *blog*<sup>42</sup> en la red en donde fueron apareciendo algunas de sus notas, poemas y cartas cabales. Escritos que también recuperó y publicó en diversos libros. No obstante, vamos a encontrar que muchos de sus ensayos y artículos se repiten en varios de sus libros, lo que conlleva cierto desorden a la hora de estudiar su obra ensayística. En ese sentido, nos gustaría subsanar esta cuestión no atendida hasta el momento por la crítica y proponemos una relación de sus ensayos y de los libros en donde se han publicado.

En definitiva, esta labor de recuperación y reedición de su obra nos muestra la idea del escritor por construir una obra orgánica y su preocupación por acercarla a sus destinatarios, que no son otros que el potencial público lector.

La obra narrativa de Segovia no es muy extensa en comparación con su obra poética y ensayística. Su publicación se ha ceñido exclusivamente a México, a excepción de dos libros de relatos cortos: *Personajes mirando a una nube* (1990) que publicó la editorial Mondadori y *Otro invierno* en Pre-Textos (2001). Las últimas novelas y la reedición de sus relatos cortos se han publicado en los últimos años en la editorial Ediciones Sin Nombre pero al no contar con una fuerte cadena de distribución, al contrario de lo que le ocurre a una editorial como el Fondo de Cultura Económica, su obra no ha podido tener en España una buena difusión y es difícil también encontrarla en el propio México. Ese es el caso de la novela *Cartas de un jubilado*, descatalogada desde hace varios años.

Dentro de su obra en prosa hay que destacar sus cuadernos de notas. Unos cuadernos que nuestro autor escribió a lo largo de toda su vida a modo de diario pero con un marcado tono reflexivo en donde no solo anotaba los hechos cotidianos, sino que estos se imbricaban con reflexiones, críticas de libros, poemas o traducciones, un estilo

---

<sup>42</sup> <http://tomassegovia2.blogspot.com.es>. (Última fecha 22-04-2016).

que Christopher Domínguez Michael define en el prólogo al primer tomo, usando palabras del propio Segovia, como una “estética vivida” (2012: 7). Tomás Segovia dice respecto a lo que son estos cuadernos para él:

... la reflexión, eso y la porosidad de las fronteras entre géneros de las que hablaré después, lo que hace que a mis ojos estos cuadernos no sean ni un diario íntimo ni un testimonio de una época, de un medio, o ni siquiera de una vida. Aunque en algún momento emerjan los rasgos de esas cosas, me parece que es la reflexión lo que baña el conjunto y tiñe el tono de cada parte. Lo que eso tiene en común con un diario es simplemente la plena aceptación del paso del tiempo, como quise sugerirlo con el título y el epígrafe de estas páginas. (2009:14)

Estos cuadernos comprenden desde 1950 hasta el 2011 y se dividen en tres tomos. Desafortunadamente algunos de estos cuadernos se perdieron, los correspondientes a los años de 1967 a 1976 y de 1978 a 1981<sup>43</sup>. En México han sido publicados los tres tomos por la editorial Ediciones Sin Nombre y en España la editorial Pre-Textos ha publicado hasta la fecha los dos primeros.

La traducción como fuente de ingresos fue una actividad habitual dentro del exilio español y de la segunda generación debido al aprendizaje de diversas lenguas a lo largo de su exilio. La labor como traductor de Tomás Segovia es otra de sus facetas fundamentales, junto al ensayo y la poesía, aunque muy poco atendida por la crítica. En México se le ha reconocido con el premio Alfonso X de traducción en varias ocasiones: 1982, 1983 y 1984. En 1969 se hace cargo del seminario de traducción en El Colegio de México (Archivos de El Colegio de México) y más tarde en 1976 fundó y dirigió el programa de traducción de El Colegio de México y desde el año 2012 se otorga en su honor el premio de Traducción Literaria Tomás Segovia en El Colegio de México. Trabajó como traductor para distintas editoriales españolas y mexicanas: Pre-Textos, Fondo de Cultura Económica, Visor, Siglo XXI, Galaxia Gutenberg. Tomás Segovia

---

43 Tomás Segovia explica lo que pasó con ellos: “Los cuadernos de 1967 a 1976 me fueron robados en Washington. También desaparecieron los de 1978 a 1981” (2012: 702).

entendió la traducción de manera artesanal, más cercana a un oficio que a una profesión. Además, la labor de traductor le permitió reflexionar sobre los límites del lenguaje y sobre la palabra poética, fundamentalmente en relación a la noción de “sentido”, sobre el uso de la lengua. Este aspecto escapa a nuestro marco de estudio sin embargo conviene mencionar algunas de sus traducciones.

Por consiguiente, podemos concluir esta breve introducción a su corpus destacando que, aunque Tomás Segovia es uno de los autores del grupo hispanomexicano que más presencia y difusión tiene –algo que se hace más evidente si lo comparamos con la nula o escasa difusión de otros miembros como Luis Rius o Manuel Durán–, esta se centra especialmente en su obra poética, siendo todavía necesaria una mayor atención y recuperación de su obra ensayística y narrativa. La edición de sus ensayos en España es una tarea perentoria no sólo para comprender la dimensión total de su obra y sus múltiples aportaciones al campo de la traducción, la poética o la crítica que discurren dialógicamente en su obra, sino para poder valorar la figura del escritor y situarlo en el lugar que le corresponde dentro de las letras en español.

### **Poesía**

(1950) *La luz provisional*, México: Publicaciones de la revista *Hoja*.

(1958<sup>44</sup>) *Luz de aquí (Poesías 1952-1954)*, México: Fondo de Cultura Económica.

(1959) *Zamora bajo los astros*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

(1960) *El sol y su eco*, Jalapa: Colección Ficción de la Universidad Veracruzana.

---

<sup>44</sup> En 1955 se editaron una selección de poemas en la colección de Los presentes que dirigía Juan José Arreola con el título Siete poemas.

- (1967) *Anagnórisis*, México, D.F.: Siglo XXI.
- (1968) *Historias y poemas*, México: Era.
- (1972) *Terceto*, México: Joaquín Mortiz.
- (1978) *Cuaderno del Nómada*, México: Taller Martín Pescador.
- (1979) *Figura y melodías*, México: Premiá.
- (1981) *Bisutería*, México: Imprenta Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1982) *Poesía (1943-1976)*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1983) *Partición (1976-1982)*, Valencia: Pre-Textos.
- (1985) *Cantata a solas*, México: Premiá.
- (1986) *Lapso*, Valencia, Pre-textos.
- (1988) *Orden del día*, Valencia: Pre-textos.
- (1992) *Casa del Nómada*, México: Vuelta.
- (1992) *Noticia natural*, Valencia: Pre-textos; (1992) México: El Tucán de Virginia.
- (1996) *Fiel imagen: poemas 1991-1994*, Valencia: Pre-Textos; (1997) México: Ediciones Sin Nombre.
- (1998) *Lo inmortal y otros poemas*, Valencia: Pre-Textos; (1998) México: Ediciones Sin Nombre.
- (1998) *Poesía (1943-1997)*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (2000) *Misma juventud: poemas 1997-1999*, Valencia: Pre-Textos; (2000) México: Ediciones Sin nombre.

(2003) *Salir con vida*, Valencia: Pre-Textos.

(2005) *Día tras día*, Valencia: Pre-Textos.

(2005) *Sonetos votivos*, México: Ediciones Sin Nombre; (2008) Madrid: Fundación Inquietudes.

(2007) *Llegar: Poemas 2005-2006*, Valencia: Pre-Textos; (2006) México: Ediciones Sin Nombre.

(2006) *Bisutería*, (2ªed.), México: Ediciones Sin Nombre.

(2007). *Nueses*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

(2008) *Siempre todavía: Poemas 2006-2007*, Valencia: Pre-Textos; (2008) México: Ediciones Sin Nombre.

(2009) *Aluvial: Poemas 2007-2008*, Valencia: Pre-Textos; (2009) México: Ediciones Sin Nombre.

(2010) *Estuario*, México: Ediciones Sin Nombre; (2011) Valencia: Pre-Textos.

(2012) *Rastreo y otros poemas*, Valencia: Pre-Textos.

(2014) Cuaderno del nómada. Poesía completa (1943-2011). Vol. I y II, México: Fondo de Cultura Económica.

### **Antologías**

(1982) *Luz de aquí*, ed. Tomás Segovia, Madrid: Ocnos.

(1992) Antología poética, huésped del tiempo, Valencia: Els Quatre Vents.

(2003) *En los ojos del día: antología poética*, Carlos Piera, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

(2009) *La voz de Tomás Segovia: Poesía en la Residencia*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

(2009) *Cahier du Nomade*, ed. Philippe Ollé-Laprune, trad. Jean-Luc Lacarrière, París: Gallimard.

(2010) *Être au monde, être en exil, être en amour*, ed. y trad. Thomas Barège, París: Editions Publibook.

(2009) *Sin nada en otro sitio: antología poética*, Granada: Ayuntamiento de Granada.

### **Ensayos y artículos**

(1970) *Actitudes*, México: Universidad de Guanajuato.

(1973) *Contra-Corrientes*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

(1985) *Poética y profética*, México: Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México.

(1987) *Cuaderno inoportuno*, México: Fondo de Cultura Económica.

(1988) Ensayos. Actitudes. Contra-corrientes, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

(1990) Trilla de asuntos. Ensayos II, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

(1991) *Sextante. Ensayos III*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

(1993) *Páginas de ida y vuelta*, México: Ediciones el Equilibrista.



(1996) *Alegatorio*, México: Ediciones Sin Nombre.

(2000) *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000*, México: Ediciones Sin Nombre y Universidad Nacional Autónoma de México.

(2001) Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen, México: Fondo de Cultura Económica.

(2005) *Recobrar el sentido*, Madrid: Trotta.

(2007) *Sobre exiliados*, México: El Colegio de México.

(2007) *Miradas al lenguaje*, México: El Colegio de México.

(2010) *Cartas cabales*, México: Fondo de Cultura Económica.

(2011) *Digo yo*, México: Fondo de Cultura Económica.

### **Cuadernos de notas**

(2009) *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1950-1983)*, Valencia: Pre-Textos; (2012) México: Ediciones Sin Nombre.

(2013) *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1984-2005)*, Valencia: Pre-Textos, 2013; (2013) México: Ediciones Sin Nombre.

(2015) *El tiempo en los brazos Tomo III. Cuadernos de notas (2005-2011)*, México: Ediciones Sin nombre, Fundación para las Letras Mexicanas.

### **Narrativa**

(1955) *Primavera muda*. México: Los Presentes.

(1974) *Trizadero*. México: Fondo de Cultura Económica.

(1981) *Personajes mirando a una nube*, México: ; (1990) Madrid: Mondadori.

(1999) *Otro invierno*, México: Ediciones Sin Nombre y Juan Pablos Editors.

(2001) *Personario*, México: Ediciones Sin Nombre.

(2010) *Cartas de un jubilado*, México: Ediciones Sin Nombre.

(2013) *Los oídos del ángel*, México: Ediciones Sin Nombre.

### **Traducciones**

Abrams, M. H. (1992). *El Romanticismo: Tradición y revolución*, Madrid: Antonio Machado.

Agamben, G. (2008). *El lenguaje y la muerte: Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia: Pre-Textos.

Agamben, G. (2006). *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia: Pre-Textos.

Aron, P. (1998). *Los modernos*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Bloom, H. (2002). *Shakespeare, la invención de lo humano*, Barcelona:

Anagrama.

Breton, A. (1977). *Antología 1913-1966*. México, D.F.: Siglo XXI.

Derrida, J. (2001). *La tarjeta postal: De Sócrates a Freud y más allá*. México, D.F.: Siglo XXI.

Eliade, M. (1975). *Tratado de historias de las religiones*, México D.F.: Era.

Foucault, M. (1987). *Historia de la sexualidad. Obra completa*, Madrid: Siglo XXI.

Jameson, F. (1989). Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico. Madrid: Visor.

Lacan, J. (2013). *Escritos I*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Lacan, J. (2013). *Escritos II*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Nerval, G. (2004). *Poesía y prosa literaria*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Rilke, R.M. (1997). *Poemas franceses*. Valencia: Pre-Textos.

Racine, J. (2015), *Atalia y Fedra*. México D.F.: El Colegio de México y Ediciones Sin Nombre.

Roudinesco, E. (1995). Lacan: esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento. Barcelona: Anagrama.

Serge, V. (1970). *Ciudad ganada*. México, D.F.: Joaquín Mortiz.

Serge, V. (2011). *Memorias de un revolucionario*. Madrid: Veintisiete Letras.

Serge, V. (2002). *Memorias de mundos desaparecidos (1901-1941)*. México, D.F.: Siglo XXI.

Shakespeare, W. (2009). *Hamlet*. México, D.F.: Universidad Autónoma de México, Ediciones Sin Nombre.

Ungaretti, G. (1998). *Sentimiento del tiempo; la tierra prometida*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Vignaux, P. (1999). *El pensamiento en la Edad media*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

## 2.2 Estudios críticos

Al inicio de los años ochenta los escritores hispanomexicanos y sus obras eran prácticamente unos desconocidos en España. Salvo algunas colaboraciones ocasionales entre los años sesenta y ochenta (*Ínsula*, *Cuadernos de Son Armadans*), no se había publicado ninguna obra suya en editoriales y revistas del interior.

La situación en México de los españoles exiliados en México era distinta: su presencia y sus colaboraciones eran habituales en revistas y suplementos culturales y sus libros se publicaban en editoriales mexicanas; sin embargo allí también carecían del reconocimiento que merecían dentro de las letras mexicanas, excepto, como veremos, algunos miembros puntuales entre los que estaría Tomás Segovia. El problema en México es que siempre se les vio como escritores españoles del exilio y no como actores centrales en el desarrollo del campo cultural mexicano<sup>45</sup>. Esta ausencia se percibe fundamentalmente desde el ámbito historiográfico y académico donde es ahora cuando parece que se comienza a estudiar la relación de estos escritores con la literatura mexicana.

No obstante, será a partir de los años ochenta cuando la historiografía literaria comience a recuperarlos de forma paulatina tanto en México como en España. Veamos desde qué perspectivas se produce ese acercamiento.

En España las primeras referencias al fenómeno de la segunda generación del exilio son alusiones, o breves notas, vinculadas a los estudios de recuperación de la memoria del exilio republicano español de 1939 que surgieron hacia finales de los años

---

<sup>45</sup> Señalaba Carlos Blanco Aguinaga dos motivos fundamentales que justificaban su olvido dentro de la historia de la literatura mexicana pese a haber desarrollado su obra allí: por una parte, su obra se asoció con el exilio español, por lo tanto, eran escritores españoles; por otra parte, el creciente indigenismo y la actitud de antiespañolismo de esos años (Blanco Aguinaga, 2002: 23-42).

setenta, pero no como estudios específicos propiamente dichos<sup>46</sup>. En ese sentido hay que mencionar la voluminosa obra colectiva de seis tomos coordinada por José Luis Abellán *El exilio español de 1939*, que se publicó entre 1976 y 1978. Estos estudios reclamaban la recuperación de la historia del exilio español republicano de 1939, una historia que José Luis Abellán consideraba una “laguna vergonzosa en nuestra bibliografía” (Abellán, 1976: 13). En su introducción José Luis Abellán estableció quiénes configuraban para él ese exilio de 1939: exclusivamente aquellos que habían tenido que escapar durante la guerra, aunque no fueran ideológicamente republicanos pero que habían acatado la legalidad republicana. Por lo tanto, no reconocía como parte de ese exilio a los que salieron de España con posterioridad durante los años cincuenta y sesenta<sup>47</sup>. Tampoco incluía a los niños exiliados durante la guerra al no haber sido suya la decisión de salir, sino de sus familiares. En conclusión, según el autor, la segunda generación del exilio español debía incluirse y atenderse dentro de los países donde se habían formado y comenzado su andadura literaria.

Aurora Sánchez Albornoz en ese mismo volumen publicó “Poesía de la España peregrina. Crónica incompleta” (1976), y en la parte final de su estudio planteaba brevemente la cuestión historiográfica de la segunda generación y, de nuevo, la pertinencia de si debían ser incluidos o no junto a los poetas del exilio de 1939 o, si por el contrario, debían integrarse en las historias de la literatura de los países de asilo. En cualquier caso, reconocía el olvido y la necesidad de recuperar sus voces, aunque no los

---

<sup>46</sup> En esta labor de recuperación de la memoria del exilio hay que distinguir entre el exilio literario, recuperado plenamente hoy, del exilio político donde todavía queda mucho por hacer. Nuestro campo de trabajo se ciñe al estudio literario, por lo tanto, todas nuestras referencias se refieren al exilio literario.

<sup>47</sup> Abellán diferenció también el exilio de 1939 de los distintos exilios que se fueron produciendo a lo largo de los años que duró el franquismo. Sirva como ejemplo de los últimos el caso de Juan Goytisolo. Las circunstancias y las condiciones no fueron las mismas y las represalias tampoco.

Para un estudio sobre la tipología del exilio republicano véase Lida, C. (2009), donde rompe con el mito del exilio intelectual.

incluyó en su trabajo. Para la autora, si finalmente se producía esa incorporación, debía hacerse dentro de la misma línea de la “Poesía española de posguerra”.

Por otra parte, a lo largo de los años ochenta se fueron publicando historias de la literatura en donde se daba debida cuenta también de esta segunda generación: la *Historia Social de la Literatura española* de Julio Rodríguez Puértolas, Carlos Blanco Aguinaga e Iris Zavala (Castalia, 1978); la *Historia y crítica de la literatura* de Francisco Rico (Crítica, 1979); *Historia de la literatura española actual*, de Santos Sanz Villanueva (Edicusa, 1984). También se les comenzaba a incluir en antologías de poesía española: aunque la obra de José Luis Cano (1963), *Antología de la nueva poesía española* no contó con ellos en su primera edición, subsanó su olvido en la segunda edición (1968) incluyendo a Tomás Segovia y a Núria Parés<sup>48</sup>, ambos poetas de la segunda generación del exilio.

Un poco más amplia fue la *Antología de la poesía española del siglo XX* de José Paulino Ayuso (1998) que incluyó la sección “Poetas del exilio: Segunda generación” con poemas de Tomás Segovia, Manuel Durán, Nuria Parés, Jomí García Ascot, Luis Rius, José Pascual Buxó, Enrique de Rivas y Federico Patán. Pero, insistimos, la segunda generación sólo era mencionada como “epílogos” del exilio –como los denominó Adolfo Sánchez Vázquez (Grijalbo, 1997).

Por lo tanto, podemos ver, por una parte, cómo estos escritores se recuperan siempre desde la perspectiva de los estudios del exilio, como un acto solidario y con las significaciones y las connotaciones políticas. Y, por otra parte, coinciden en plantear un problema de índole historiográfico. La anomalía que representaban los escritores de la

---

<sup>48</sup> En una carta fechada el 20 de julio 1963 José Luis Cano escribió a Tomás Segovia pidiéndole libros para incluirlos en ésta nueva edición. Archivos de Tomás Segovia, El Colegio de México.

segunda generación planteaba un complejo debate sobre su lugar en los cánones nacionales y sobre cómo había que realizar esa recuperación<sup>49</sup>.

Con esto no queremos decir que hasta éstas fechas no se conociera la obra de estos exiliados o que no se hubieran establecido contactos entre escritores del interior y del exilio. Los estudios historiográficos de los últimos años han demostrado cómo desde mediados de los años cincuenta y durante los años sesenta se comenzaron a producir los primeros contactos creando un diálogo cada vez más fluido entre el interior y el exilio<sup>50</sup> y que se va consolidando con la llamada “operación retorno” del exilio, que se produjo entre 1968 y 1972<sup>51</sup>. De esta forma fue surgiendo una nueva generación preocupada por entroncar con la tradición anterior a la guerra y que reclamaban el acceso a esa tradición, por lo que vieron en los autores del exilio esa línea de continuidad, como hizo Jaime Gil de Biedma recuperando la obra de Luis Cernuda. No obstante, hay que decir

---

<sup>49</sup> Habían nacido en España y habían sufrido también el exilio político pero su obra no había influido en la literatura del interior. Para ver este problema véase Rodríguez Puértolas (2009); Rodríguez Puértolas (2009); Caudet (2009); Aznar Soler (2002), Soldevila (2002), Mainer (2002).

<sup>50</sup> Primero de manera epistolar y después a través de las publicaciones en revistas literarias de la obra de escritores exiliados (Índice, Ínsula, Cuadernos de Son Armadans o en suplementos literarios como Informaciones); eso sí, siempre autores asimilables por el franquismo, porque la estrategia que estableció el régimen hacia el exilio fue la de la manipulación de estos textos y de los escritores en su propio beneficio en un momento en que necesitaban ofrecer una imagen de apertura frente a la opinión internacional. Por lo tanto, se asimilaron aquellos escritores que no tenían un pasado marxista, o bien que hubieran renunciado a él como fue el caso de Ramón J. Sender, y aquellas obras más asépticas y libres de connotaciones políticas. En estos años sesenta también fue determinante para tender puentes el incipiente auge del mundo editorial y la labor de algunos libreros, sin olvidar el trabajo de algunos profesores universitarios. Larraz (2009), Gracia (2004; 2010), Sánchez Albornoz (1991).

<sup>51</sup> Algunos historiadores consideran que esa tradición liberal de modernidad que construyó la República sobrevivió de forma soterrada durante los casi cuarenta años de dictadura gracias a la oposición de ciertos intelectuales liberales que consiguieron mantener viva una línea que conectaba con la tradición democrática que después se inauguró con la Transición española. A esta idea se le ha llamado posibilismo posibilista. Sin embargo, algunos de estos trabajos no reconocen la pluralidad de esa resistencia dejando fuera de sus estudios la oposición que mantuvieron miembros y militantes del partido comunista. Éste es el caso del estudio de Javier Tusell y de Jordi Gracia que no reconocen la labor del partido comunista al considerar que no representaron los principios democráticos que se restablecieron con la Transición. Para un estudio más completo sobre la resistencia intelectual al régimen véase J. Tusell (2012), Jordi Gracia, (2004), Fernando Larraz, (2009), María Teresa Balibrea (2007).

que seguían siendo grandes desconocidos para la mayor parte del público y que faltaban por recuperar todavía grandes nombres del exilio literario.<sup>52</sup>

Sin embargo, nuestro campo de estudio se centra en la segunda generación y no en el exilio republicano de 1939, por lo que vamos a recoger aquí solo aquellos estudios que se refieren específicamente a ellos.

José Antonio Marra López publicó en el número 222 de mayo de 1965 de la revista *Ínsula* “Jóvenes poetas españoles en México (una promoción desconocida)”(*Ínsula*, 1965: 5). Allí se hacía eco de unos jóvenes poetas, narradores y ensayistas que habían nacido en España (entre 1926 y 1930) y crecido en el exilio mexicano bajo la influencia de los mejores poetas del exilio<sup>53</sup>. En su nómina incluía a los poetas José Pascual Buxó, Manuel Durán, José Miguel García Ascot, Núria Parés, Luis Rius, Enrique de Rivas, Tomás Segovia y Martí Soler-Vinyes. Excelentes poetas todos ellos, decía, que esperaba pronto se llegaran a conocer en España. En esta misma revista se publicarían desde este momento algunos artículos y reseñas de libros de estos escritores<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Sirva como ejemplo el caso de Max Aub quien en su diario *La gallina ciega* cuenta que al llegar a España en 1967 muy pocos le reconocieron. Francisco Umbral en su libro *Las palabras de la tribu* (1994) nos dice que nadie sabía quién era. Él mismo le trata con desprecio, pues le define como “un señoruco que ni siquiera era español, sino un viajante de comercio suizo que llegó a España y se quedó. Su prosa es la que puede esperarse de un viajante de comercio suizo” (1994: 322).

<sup>53</sup> Destaca la influencia de los poetas del exilio en los más jóvenes, como Luis Cernuda en la poesía de Tomás Segovia o León Felipe en la de Núria Parés.

<sup>54</sup> Sirvan como ejemplos: DÚRAN, Manuel, “Ganivet y el senequismo hispánico”, *Ínsula*, número 228-229, 1966, pp.3-19; “Joaquín Xirau en su cátedra”, *Ínsula*, número 234 (mayo), 1966, p.6; “Los cuernos de Don Friolera y la estética de Valle Inclán”, *Ínsula*, número 236-237 (julio y agosto), 1966, pp. 5-28; “Américo Castro y la idea de la Historia”, *Ínsula*, número 245, (abril), 1967, pp. 1-13; “Tradición y originalidad en Rubén Darío”, *Ínsula*, 248-249 (julio-agosto), 1967, pp. 3-27; Aguinaga, Carlos, “Escepticismo y paisajismo y los clásicos: Azorín o la mitificación de la realidad”, *Ínsula*, número 247, (junio), 1967, pp.3-5.



Sin embargo, no va a ser hasta los años ochenta cuando se publique la primera antología específica sobre la segunda generación. Desde entonces, tres antologías siguen siendo hoy fundamentales para conocer la obra poética de los hispanomexicanos.

Todas ellas toman como criterio de selección la pertenencia de los poetas al exilio republicano de 1939. La primera de estas antologías fue la de la revista santanderina *Peña Labra. Pliegos de Poesía* que en 1980 les dedicó su número 35-36. Sirvió para presentar a unos jóvenes poetas a los que les unía la experiencia de haber vivido el exilio independientemente de si publicaban en español o en otras lenguas peninsulares, o de los diferentes rasgos estilísticos o temáticos que definían sus obras. La encargada de preparar la antología y de escribir el epílogo, “De raíces y trasplantes”, fue Francisca Perujo, poeta ella también de esta segunda generación. El prefacio corrió a cargo de Francisco Giner de los Ríos, quien conocía bien a la mayoría de estos autores -salvo a los más jóvenes como Federico Patán y Angelina Muñiz Huberman-, con los que había mantenido alguna relación de amistad en los años que coincidieron en México. Los poetas que ocuparon aquellas páginas fueron: Ramón Xirau, Manuel Durán, Carlos Blanco Aguinaga, Jomí García Ascot, Tomás Segovia, Luis Rius, César Rodríguez Chicharro, Enrique de Rivas, José Pascual Buxó, Gerardo Deniz, Francisca Perujo, Angelina Muñiz y Federico Patán.

Diez años más tarde Susana Rivera publicó *Última voz del exilio (El grupo poético hispano-mexicano)* (Rivera, 1990) con la intención de “subsana” el olvido incomprensible en el que seguía sumida esta generación en España y la necesidad de reivindicar su historia y sus voces. Aunque reconocía que la nómina de escritores era mucho más amplia, Susana Rivera decidió incluir solo las voces poéticas de diez de ellos, aquellos que habían continuado escribiendo poesía y, a diferencia de la antología de Perujo, que lo hacían únicamente en español, por lo que no incluyó ni a Ramón

Xirau, quien escribió íntegramente su obra en catalán, ni a Carlos Blanco Aguinaga, que ya destacaba por su narrativa y obra ensayística. Estos autores fueron: Manuel Durán, Nuria Parés, Jomí García Ascot, Tomás Segovia, Luis Rius, César Rodríguez Chicharro, Gerardo Deniz, Federico Patán, Enrique de Rivas, José Pascual Buxó. Posteriormente Susana Rivera ha escrito algunos artículos sobre este grupo de escritores: “España y el exilio en la obra de los poetas hispanomexicanos” (Rivera, 1991: 227-238).

Por su parte, el profesor Bernard Sicot publicó *Ecos del exilio. Trece poetas hispanomexicanos. Antología* (Sicot, 2003) con la intención de completar las antologías anteriores y bajo el criterio temático del exilio. En su selección incluyó a Ramón Xirau, Manuel Durán, Nuria Parés, José María García Ascot, Tomás Segovia, Luis Rius. César Rodríguez Chicharro, José Pascual Buxó, Enrique de Rivas, Gerardo Deniz, Francisca Perujo, Angelina Muñiz Huberman y Federico Patán. Bernard Sicot ha publicado numerosos artículos sobre este grupo de escritores. Sirvan como ejemplos: “Presente y presencia de los hispanomexicanos”.

Sobre las revistas literarias del exilio son imprescindibles el estudio de Manuel Andújar en la *Historia del exilio de 1939* (Abellán, 1977) y el de Francisco Caudet *Las revistas literarias* (1992), donde se incluye un exhaustivo estudio sobre las revistas vinculadas a la segunda generación: *Presencia*, *Clavileño*, *Ideas de México* y *Segrel*. Ha continuado sus estudios con *Hipótesis sobre el exilio* (Fundación Universitaria Española, 1997) o *El exilio republicano de 1939* (Cátedra, 2005). Ambos autores proponen su análisis desde la perspectiva del exilio.

Los estudios monográficos sobre la generación hispanomexicana siguen siendo escasos. Eduardo Mateo Gambarte escribió su tesis doctoral a principio de los años

ochenta: *Los niños transterrados en México: Poesía*<sup>55</sup>. Más tarde publicó el primer libro específico sobre esta generación: *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México* (1996), que sigue siendo una obra de obligada consulta. El autor propone una amplia descripción sobre las problemáticas y contextos en los que se forman y comienzan a escribir éste grupo de escritores. Por otra parte, Mateo Gambarte ha seguido estudiando la obra de estos escritores en numerosos artículos. Propone la necesidad de acercarse a ellos a través de estudios específicos de sus obras y no sólo desde su condición histórica de exiliados, es decir, la necesidad de abandonar la perspectiva biográfica y entrar en el análisis inminentemente literario. Algunos de sus últimos artículos son “Los escritores de la segunda generación del exilio republicano en la actualidad: 1939-2009” publicado en la obra coordinada por Manuel Aznar Soler, *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, editado por Renacimiento y GEXEL, (2011: 199-212); “La vuelta a un vacío llamado recuerdo: segunda generación del exilio republicano español en México” en aparecido en *El exilio republicano de 1939. Viajes y retornos*, editado por Manuel Aznar Soler, José Ramón López García, Francisca Montiel Rayo y Juan Rodríguez, y publicado por GEXEL y Editorial Renacimiento (2014).

Respecto a los estudios específicos sobre la obra de Tomás Segovia hay que señalar “El familiar en el mundo” escrito por Guillermo Sucre en su libro *La máscara, la transparencia* (Monte Ávila Editores, 1975).

Si bien no podemos hablar todavía de un interés mayoritario, sí se percibe una mayor atención por parte de nuevos investigadores al inicio del presente siglo. En ese sentido, en los últimos años se han publicado dos trabajos de investigación que recogen

---

<sup>55</sup> Mateo Gambarte, Eduardo, *Los niños transterrados en México: Poesía*, Universidad de Zaragoza, junio 1989.

la labor poética de Tomás Segovia: *El exilio en la poesía de Tomás Segovia y Angelina Muñiz Huberman* (Peterlang, 2014) en el que Eduardo Tasis Moratinos propone un análisis comparado de la poesía de Tomás Segovia y Angelina Muñiz Huberman. Señala en ambos poetas la persistencia de la experiencia exílica en sus rasgos estilísticos, o dicho de otra forma, cómo la experiencia vital del exilio se va a transmutar en simbolismo y de esa forma pervive en sus poéticas. Además, Eduardo Tasis publica el artículo “El porqué de la importancia vital en Tomás Segovia”, incluido en *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación* (Aznar Soler, 2011: 774-782).

Por su parte, Judith Rodrigues en *Les possibilités du nomadisme: l'écriture poétique de Tomás Segovia* (Villeurbanne, Orbis Tertius, 2014) propone un acercamiento a la poesía de Segovia a través del análisis del símbolo del nomadismo en sus obras. Especial interés tiene su estudio sobre la relación de la obra pictórica y poética de Ramón Gaya y Tomás Segovia pero también es interesante su artículo: “Tomás Segovia en sus acercamientos a la pintura: la impronta de Ramón Gaya” publicado en *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, (2011:765-773).

En la línea de Bernard Sicot, tanto Tasis como Rodrigues defienden la pertinencia de una poética del exilio.

En los últimos años han aparecido artículos de otros investigadores en revistas especializadas y congresos de los que resaltamos los de Eugenia Houvenaghel, que trabaja la obra ensayística de Tomás Segovia: “Tomás Segovia y la lingüística estructuralista: ensayos en una dinámica de debate”, “Aproximaciones al exilio de Tomás Segovia a través de la “fidelidad” de Goethe, Cesar Pavese y Albert Camus” (2014), “Cruzando fronteras nacionales. Hacia una “cartografía” del ensayismo de Tomás Segovia” (2014: ), “Tomás Segovia ante el exilio” (2014: 111-115), “Tomás Segovia, el “Sextante” y la “buena fe” (Melanges de la Casa de Velázquez, N°43, 2,

2013, pp-223-238), “La respuesta barroca de Tomás Segovia al existencialismo: “El segundo sexo” en “Zamora bajo los astros” (2014), “Un extranjero en Europa: una lectura de *Contracorrientes* de Tomás Segovia” (2011).

Ricardo Tejada contribuye al conocimiento de la obra de nuestro poeta con el artículo “Tomás Segovia: El exilio como viaje en pos del sentido”(2011). Hay que resaltar el trabajo de investigación que realiza el grupo de estudios sobre el exilio GEXEL, un seminario dependiente del departamento de literatura de la Universidad Autónoma de Barcelona, y que desde 1993 organiza diversos congresos sobre el exilio español, espacios en donde se fueron dando a conocer estos escritores de la segunda generación, tanto como críticos del exilio, como por su propia obra creativa. En diciembre de 2009 se celebró el Cuarto Congreso Internacional sobre el exilio republicano de 1939 y en esta ocasión se invitaba a reflexionar específicamente sobre la segunda generación del exilio. Sus actas se publicaron en 2011 dentro de la colección Biblioteca del exilio y constituye el emblemático libro colectivo *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, coordinado por Manuel Aznar y José Ramón López García y citado ya profusamente.

En el año 2013 se organizó el congreso *El exilio republicano de 1939: Viajes y retornos*, con mesas específicamente dedicadas a la segunda generación y cuyas actas se publicaron en 2014.

En México, el panorama no es menos ambiguo, aunque nos comienza a dar una idea del lugar desde el que se plantea la problemática mexicana respecto a su consideración. Debemos distinguir entre aquellos primeros trabajos que se hacen eco de ellos como escritores del exilio, es decir, dentro de la subcultura del exilio y, por lo tanto, escritores pertenecientes a la literatura española y aquellos otros estudios que los consideran dentro de la literatura mexicana. Max Aub escribió en su revista *Sala de*

*Espera*, en Guanajuato en 1948, “Poesía española contemporánea”, donde se ocupa de los escritores exiliados en México. También en su *Manual de Historia de la Literatura* incorporaba conjuntamente a los escritores del interior con la segunda generación del exilio. Para Max Aub, y para muchos otros críticos e historiadores, era indiscutible que pertenecían a la literatura española al formar parte del exilio español. Coincide con la misma idea de los estudios de la recepción en España. Creemos que estos estudios pudieron ayudar a generar y generalizar esa clasificación. No podemos olvidar que cualquier acercamiento a esta generación debe tener en cuenta nuestra problemática historiográfica que tiene que ver con la construcción del relato de nuestra historia reciente. Más adelante nos ocuparemos precisamente de cómo se produce la recepción en relación con las marcas del exilio.

Si volvemos a México, veremos que son muy pocos los autores del exilio que han sido incorporados al campo mexicano. ¿Estamos hablando de escritores mexicanos o de escritores españoles? En realidad, creo que hoy ya está bastante claro que su lugar es México, aunque en la reconstrucción de nuestro relato histórico sea necesaria su incorporación. De todos modos, parece que meterse hoy, en una época en donde las tecnologías plantean nuevos espacios cartográficos, en debates sobre los espacios geográficos de la literatura nos acerca a un debate que bien pudiera resultar anacrónico, sin mucho sentido y que tal vez tampoco aporte ni mucha luz ni una nueva visión de los escritores y sus escritos. En cualquier caso, no es el tema de este estudio, motivo por el cual solo apuntamos el problema.

En México se ha hecho una interesante reflexión sobre las aportaciones del exilio a México y se han publicado trabajos de crucial importancia. *El exilio español en México 1939-1982*. Publicado por el FCE y Salvat se abrió con un prólogo de José López Portillo, presidente de México en 1982. Se trata de un gran trabajo

interdisciplinar con el que se repasaba la labor del exilio en áreas como la música, la prensa, el teatro, la filosofía, la pintura, la aportación de los colegios en la formación no solo de los españoles, sino también de los mexicanos y la incorporación de la ideología institucionalista en el campo mexicano. Presenta muy buenos artículos de Efraín Huerta, Arturo Souto Alabarce, José de la Colina y Antonio Matesanz.

Respecto a las historias de la literatura hay que decir que solo se incorporan algunos poetas siendo los más habituales los nombres de Tomás Segovia, Manuel Durán, Nuria Parés, Gerardo Deniz. Debemos mencionar *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos* de J.J. Blanco (1996), *Arbitrario de Literatura Mexicana. Paseos I* de Adolfo Castañón (1993), *La cultura mexicana en el siglo XX* de Carlos Monsiváis (2010).

Pero nos gustaría centrarnos en Tomás Segovia. Se recoge su poesía en importantes antologías: *Poesía en movimiento*<sup>56</sup>, de Octavio Paz, Ali Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis (1966), supuso la antología fundacional de la poesía mexicana; aunque en *Antología de la poesía mexicana del siglo XX*, de Carlos Monsiváis (1966) no se incluyó a ningún poeta hispanomexicano Monsiváis subsanó la ausencia de Tomás Segovia en la edición de *Poesía Mexicana II 1915-1979* (1979); *Ómnibus de poesía*, de Gabriel Zaid (1972). Dentro de la historiografía literaria mexicana reciente hay que mencionar la antología *Tigre la sed (1950-2005)*, (2006).

En la mayoría de los casos se considera a Tomás Segovia integrante del grupo del medio siglo mexicano. En esa línea, Enrique López Aguilar (2012) publicó la antología *Los poetas hispanomexicanos. Estudio y antología*. La antología se acompañó de un exhaustivo estudio descriptivo que sirve como marco imprescindible del grupo.

---

<sup>56</sup> Para ver el proceso de elaboración de la antología se pueden consultar las cartas entre Arnaldo Orfila y Octavio Paz (2005).

Sin embargo, para el autor lo que justificaba esta nueva antología era generar la conciencia de un subgrupo dentro de la generación del medio siglo mexicano. Reconocía sus particularidades distintivas, como fue en un origen su pertenencia al exilio, pero considera que es indudable su lugar y su huella dentro de la poesía mexicana.

Como vemos, durante los años noventa y principios del siglo XXI se han incrementado los estudios, sin embargo todavía estamos muy lejos de hablar de una autentica recuperación para la inmensa mayoría de los lectores. Respecto a la obra de Tomás Segovia debemos decir que es el autor hispanomexicano que en los últimos años ha adquirido mayor presencia y reconocimiento tanto en México como en España: Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo en 2004, el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo de Guadalajara en el año 2005 y, junto al poeta argentino, residente en México, Juan Gelman, el Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes en 2011. En España le fueron concedidos distintos premios, como el Premio Extremadura a la creación en 2007, el Premio Federico García Lorca de Poesía de la ciudad de Granada a toda su trayectoria en 2008, y de forma póstuma el Premio de la Crítica en España junto a Martínez de Pisón en 2011.

Los trabajos monográficos de Juan Pascual Gay, primero los numerosos artículos y el libro *El huésped del tiempo* que publicó la editorial de la Universidad de Murcia en el año 2013 ofrecen un estudio sobre las ideas literarias de Tomás Segovia. Los artículos son: “Poesía y exilio en Tomás Segovia” (*Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº22, Universidad Complutense, Madrid, 2002), “Tomás Segovia: el tiempo en los brazos” (*El Problema de los géneros al filo del nuevo siglo. IV Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana*, México, UAM, Coordinación General de Difusión Cultural (Cultura Universitaria 89, Serie Ensayo, pp. 639-659), “La poética



primera de Tomás Segovia (1943-1956)” (Letras, Caracas, Vol.49, nº. 74, 2007, pp.17-56), “Cartas cabales de Tomás Segovia desde la tradición epistolar” (ALPHA, nº23, diciembre 2006, pp. 167-180).

Liliana Weinberg ha publicado también algunos estudios en torno a sus ensayos: “Tomás Segovia: el don del ensayo” (2010); *El ensayo en busca del sentido*, “Tomás Segovia: fidelidad a la verdad”, (2014).

El Centro de Estudios y de Investigación de El Colegio de México<sup>57</sup>, donde Tomás Segovia trabajó como investigador alberga desde 2012 sus archivos personales. En el año 2014 se organizaron distintas mesas homenajes en memoria de Tomás Segovia<sup>58</sup> y las aportaciones se recogieron después en el libro *Homenaje a Tomás Segovia: maestro, ensayista, traductor y sobre todo poeta* (Gutiérrez de Velasco, 2014).

En conclusión, hoy no podemos seguir diciendo, aunque todavía faltan estudios que señalen las aportaciones de este grupo al campo mexicano, que Tomás Segovia sea un autor marginal. En los últimos años hemos presenciado una mayor recuperación de su obra y de su figura, como queda plasmado en premios y homenajes en ambos lados del Atlántico. Sin embargo, faltan las figuras de algunos de los otros miembros de la segunda generación, como es el caso de Carlos Blanco Aguinaga o Angelina Muñiz Huberman. No solo faltan trabajos que amplíen las interpretaciones y las aproximaciones a sus obras desde otros ángulos de análisis y disciplinas, sino que todavía son imprescindibles nuevos estudios que iluminen las aportaciones del resto de

---

<sup>57</sup> El Colegio de México es una prestigiosa institución de posgrado que tiene su origen en la antigua Casa de España. Un centro de investigación que se fundó en 1937 por Alfonso Reyes y Daniel Cossío Villegas para acoger a los intelectuales españoles exiliados en México. Se inspiró en el Centro de Estudios Históricos de Madrid. En 1940 se transformó en el El Colegio de México. Para un estudio véase Lida y Matesanz (1990), Lida (1988).

<sup>58</sup> Las mesas están publicadas en Youtube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=nkVD5teQAcg>  
<https://www.youtube.com/watch?v=OhT1KT25k8I>  
<https://www.youtube.com/watch?v=xJ6UQFgA3eE> (fecha de última visita: 28 de abril de 2017)

escritores hispanomexicanos, como sería el caso de Jomí García Ascot, Luis Rius o Manuel Durán, por citar solo a algunos de ellos. Estos trabajos de recuperación son fundamentales dentro de una óptica mexicana, ya que es indudable que son autores españoles que han escrito una obra dentro del campo cultural mexicano, así como que su recuperación supone una deuda con nuestra historia reciente.

### **2.3 Tomás Segovia: ¿un poeta español?**

El regreso de Tomás Segovia a España no se produjo hasta 1976, muerto ya Franco. Por sus libros de notas sabemos que años antes había proyectado un viaje, cuando residía al sur de Francia, en Riga, pero que finalmente no se llegó a materializar. Los motivos no son del todo claros. Pero, su relación con el exilio nos obliga a detenernos, aunque sea un instante, y preguntarnos si se debió a una actitud ética, solidaria con aquellos que decidieron no regresar como opción de disidencia. No obstante en una entrevista realizada al poco de llegar a España le preguntaron sobre los motivos de sus ausencia hasta ese momento, a lo que Segovia contestó:

Nunca tuve sobre eso un plan y sólo nebulosamente un deseo. Sigo con mucho arraigo en México, sigo yendo y viniendo, muchas veces paso allá más de la mitad del año, y sobre todo sigo teniendo más actividades allí que en España. Tampoco me propuse deliberadamente no venir a España en vida de Franco. Muchos de mis amigos y familiares venían y es cierto que yo hubiera venido si hubiera tenido motivo para ello. Simplemente me daba cierto repelucio y no hubo nada que me llenara ese repelucio. (Segovia, 2005: 180-181)

Pero, paradójicamente, será este regreso lo que le haga tomar conciencia más clara de su condición de exiliado. La experiencia de este desarraigo lo reflejó después en su libro *Cuaderno del nómada* (1976), y que luego incluyó en *Partición* (1976-

1982). A partir de ese momento, Tomás Segovia comenzó a dividir su tiempo entre México y España donde comenzó a residir más habitualmente a partir de 1985.

Sin embargo, la historia de la recepción de su obra es distinta. Durante los años sesenta mantuvo contactos tanto con escritores, como con editores interesados en publicar su obra en España, en muchas ocasiones estos contactos se realizaron a través de amigos comunes. Sin embargo, no consiguió publicar ningún libro, excepto algunos poemas sueltos en antologías conjuntas de poesía española como la de José Luis Cano; en 1972 se publicó un cuento suelto también en la revista *Ínsula: Cosa Mentale*, perteneciente a su libro *Trizadero*. Hubo que esperar hasta 1982 para ver publicado su primer libro de poemas; bajo el sello de la Colección Ocnos, que dirigía entonces Joaquín Marcos, el propio Tomás Segovia preparó una antología que llevó por título *Luz de aquí* (1982). Allí reunió una selección de toda su obra poética hasta ese momento: *Luz de aquí (1952-1954)*, *El sol y su eco (1955-1959)*, *Historias y poemas (1959-1967)*, *Anagnórisis (1965-1966)*, *Terceto (1968-1972)*, *Figuras y secuencias (1973-1976)* y *Cuaderno del nómada (1976)*. En el consejo de redacción estaban Jaime Gil de Biedma, Pere Gimferrer, José Agustín Goytisolo, Luis Izquierdo y Manuel Vázquez Montalbán.

La relación entre Tomás Segovia con algunos miembros de la generación del cincuenta no está documentada. No obstante, a partir de la correspondencia que hemos manejado entre Tomás Segovia y algunos miembros de la generación del Medio Siglo español podemos ver en el tono y en el contenido de las cartas que entre algunos miembros y Tomás se dio una relación fluida, cercana, amistosa y, sobre todo, de reconocimiento poético. Las primeras cartas que se conservan están fechadas desde finales de los setenta y van a continuar hasta el fallecimiento de Segovia en noviembre de 2011 aunque no de forma continua.

La relación es anterior a la llegada de Segovia a España. Sabemos que en enero de 1967 Tomás Segovia publicó en la revista *Ruedo Ibérico*, en París, una reseña que llevaba por título “Retórica y sociedad: Cuatro poetas españoles”, sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Ángel Valente y Claudio Rodríguez. En su texto destacó la confluencia en la valoración de la intimidad y del humanismo. Años después Caballero Bonald señalaba la proximidad de la poesía de Segovia con las de su generación: “Tiene mucho que ver con el grupo español de los cincuenta en su sondeo de la intimidad”. (*El País*, 1/06/2006). Cuando Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral viajaron a México decidieron conocer al poeta hispanomexicano; por el contenido de una de las cartas deducimos que el encuentro debió de ser satisfactorio para ambas partes. Precisamente, en esos primeros años será con Jaime Gil de Biedma con quien mantenga una correspondencia más fluida y personal.

El reconocimiento poético se produjo desde el principio y del contenido de las cartas con José Ángel González, José Caballero Bonald, Pere Gimferrer o Carlos Barral se infiere un seguimiento atento de la obra de Tomás Segovia<sup>59</sup>.

Esta proximidad se explica a partir de las coincidencias y modelos literarios a pesar de la distancia y de la falta de contactos. En México los escritores hispanomexicanos se formaron bajo la tradición literaria española, leyeron y siguieron con gran interés las propuestas existencialistas francesas, así como la nueva literatura norteamericana y latinoamericana. Precisamente, en *Sala de Espera* Max Aub les criticaba esta inclinación hacia otras tradiciones literarias, francesa y norteamericana, creyendo que eran propuestas novedosas y el abandono de sus tradiciones literarias:

Por otra parte sus gustos van exactamente hacia los autores gustados no sólo por la generación anterior, sino por la nuestra: Proust, Kafka, Joyce, Dos Passos, Hemingway, Faulkner. Lo mismo sucede en poesía: Juan Ramón,

---

<sup>59</sup> Se adjuntan en los anexos algunas de las cartas como documentación.

Apollinaire, Eliot. Es probable que la razón de su preferencia resida en el vacío artístico que de entonces acá se ha producido. En cambio, desprecian a lo que a su edad no apreciábamos y luego, con los verdugones, aprendimos a estimar firmísimamente: Galdós, pongamos por ejemplo colectivo. (Aub, 1950: 14)

Por su parte, los escritores del interior a partir de los años sesenta reclamaron la tradición “ausente” de la literatura española; además de buscar nuevos modelos en las literaturas extranjeras: La literatura norteamericana, francesa y la literatura latinoamericana; precisamente, fueron parte responsables de la incorporación y difusión de los escritores del *boom latinoamericano*, con la creación del Premio Biblioteca Breve en 1958 por Carlos Barral.

Como vemos, aunque en distintos momentos y de distinta forma, terminaron compartiendo tradiciones y lecturas comunes: Luis Cernuda, T.S.Eliot, Sartre, Camus, Faulkner, García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes.

El primer libro de poesía que se publicó en España fue *Partición* en el año 1983. Una recién inaugurada editorial Pre-Textos, contagiada del espíritu de recuperación de la memoria de la República que inundaba el ámbito académico, creaba una línea editorial con la intención de rescatar a los poetas del exilio. En esa misma colección se publicaron también los libros de poesía de Enrique de Rivas: *Como quien lava con luz las cosas* (1984), *El espejo y su sombra* (1985), *Fastos romanos* (1994) y sus memorias *Cuando acabe la guerra* (1992); y de Francisca Perujo: *Manuscrito Milán* (1985). Sin embargo, no se han publicado libros de otros poetas hispanomexicanos.

Fue el pintor y poeta Ramón Gaya, buen amigo de Tomás Segovia, quien sugirió a Manuel Borrás la lectura de la poesía de Segovia. Desde entonces su obra poética se publica en este sello editorial. Manuel Borrás en una carta dirigida a Segovia le menciona los motivos que le llevan a publicar su poemario *Partición*: le parece un libro excepcional con el que se enriquece la sección de poesía de la editorial (Archivo de

Tomás Segovia: 19/04/1983). Aunque se menciona también la posible publicación de su ensayo *Cuaderno inoportuno*, aunque finalmente nunca llegó a ver la luz por complicaciones económicas de la editorial.

En el año 1977 Fernando González Delgado entrevistó al poeta para la revista *Ínsula*. Tomás había traducido para la editorial Alfaguara la poesía completa de Nerval. Coincidiendo con el interés que reinaba sobre el retorno de los escritores del exilio, el periodista destacaba, más que su labor de traducción, su pertenencia a ese exilio y si se consideraba un poeta español. Tomás Segovia reconocía tanto la confluencia de la lengua española en su poesía como su historia latinoamericana:

Mira, yo creo que en mi lengua, como sistema, hay tonos y matices españoles, a pesar de todo. Eso se arraiga (...) y es precisamente en la poesía donde sale de un modo más inconsciente. Ahora, lo que sí se nota es una historia latinoamericana (*Ínsula*, 1977, nº 363:4).

Desde su llegada a España las colaboraciones de Tomás Segovia en revistas especializadas y literarias comenzaron a ser más habituales y se incrementaron a partir de los años noventa: *Urogayo*, *Ínsula*, *Quimera*, *El País*, por citar algunas de las publicaciones. Y su nombre comenzó a aparecer en numerosas antologías de poesía. De esta forma comenzamos a observar una asimilación gradual al campo cultural español en donde poco a poco se fueron abandonando las alusiones a su exilio mexicano: Tomás Segovia era un poeta español que había vivido en México, con una obra marginal y que merecía la pena incorporar o recuperar.

En esta línea están las antologías de Vicente Gallegos *50 del 50 (seis poetas de la generación del medio siglo)* (2006), que reúne bajo un criterio personal una selección de seis autores de la generación del cincuenta que no habían aparecido en la antología de Juan García Hortelano y que tenían una obra al margen de los círculos poéticos de Madrid y Barcelona. Junto a Tomás Segovia aparecen los nombres de Ricardo

Defargues, César Simón, Fernando Quiñones, Manuel Padorno y Luis Feria. Sobre Tomás Segovia se nos dice que “a cuenta de su exilio, se le tuvo casi siempre por un poeta mexicano, que era casi como no tenerlo, y su obra ha sido durante muchos años difícil de conseguir en España.”(2006: 12). La verdad es que es de agradecer una antología en donde se reúne una selección de los últimos poemarios de Tomás Segovia, y en donde se puede vislumbrar a una poesía introspectiva e íntima y no solo los poemas con marcas del exilio.

Por su parte, Amalia Iglesias en su antología de *Poetas a orillas de Machado* (Iglesias: 2010) reúne una serie heteróclita de poetas que participaron en un homenaje a Antonio Machado. Poetas de distintas generaciones, como Pilar Adón o Carlos Shagún, de distintos estilos, como Jorge Riechman o Antonio Gamoneda, Juan Carlos Mestre, Menchu Gutiérrez y Tomás Segovia. Pero lo que les une, al margen del homenaje, es que todos ellos son poetas españoles.

Podríamos seguir enumerando algunos ejemplos más pero estos nos sirven para enunciar cómo los mecanismos de consagración pueden alterar la recepción de una obra y desvirtuar el origen y los elementos de una poética. Un análisis de la poesía de Segovia no puede obviar la influencia de distintas tradiciones literarias, por ejemplo la impronta mexicana, en donde es fundamental la poesía de Xavier Villaurrutia o de Ramón López Velarde, como tampoco la huella de la tradición española ni la experiencia del propio exilio; al menos hasta que se produzca el reconocimiento del exilio dentro de nuestra historia reciente.

No obstante, no queremos que se malinterpreten nuestras palabras y quisiéramos concluir reconociendo que todo intento por dar a conocer su obra sigue siendo fundamental ya que estamos hablando de unos de los poetas más significativos de la segunda mitad del siglo XX en lengua española. Pero, por el contrario, hay que

advertir, y conviene estar prevenidos, sobre los riesgos de normalizar una situación que se caracteriza precisamente por su anomalía (Caudet, 2002: 49). Olvidar que Tomás Segovia es un poeta español que partió al exilio y que desarrolló su obra en México significa no ser fieles con la historia y eliminar una parte fundamental de su condición y de sus fidelidades, que es la parte mexicana y exiliada. Tomás Segovia siempre se consideró un poeta mexicano que nació en España y que vivió después también en España pero que nunca dejó de estar en México.

Pero, en la misma línea de la antología de Vicente Gallegos, comenzamos a ver cómo surgen estudios críticos en los que se propone la inclusión de Tomás Segovia como un miembro más de la generación del cincuenta. El criterio para esta inclusión se hace desde una perspectiva geocultural, es decir, tomando el desplazamiento geográfico y su alejamiento de los centros culturales en los que se desarrolló la poesía de los grupos de Madrid y Barcelona como motivo de la marginalidad de ciertos poetas (Payeras, 2016). Se incorpora así al grupo hispanomexicano dentro de la generación del medio siglo española, bueno, en realidad hasta ahora solo a Tomás Segovia (Andújar Almansa, 2016). En ese sentido, se nos invita a reflexionar sobre una variante dentro del grupo de la generación del medio siglo, con unos rasgos y características distintivas que vendrían marcadas por el exilio y por el contacto con la cultura mexicana. Sin embargo, esta propuesta no es nueva. Max Aub, José Luis Cano o Aurora de Albornoz ya habían sugerido su inclusión conjuntamente con la generación de la posguerra. La diferencia es que ahora no se hace a partir del criterio temático del exilio, circunstancia que se va borrando, sino como escritores pertenecientes a una misma promoción literaria que han desarrollado su obra extraterritorialmente. Desde esta perspectiva, sí podríamos considerarlas una forma de literatura ectópica. Pero, es precisamente esta coyuntura lo que problematiza los debates sobre el lugar de Tomás Segovia y los escritores



hispanomexicanos; sobre la metodología y la forma de recuperación para las letras españolas. Entramos en un debate sobre la (re-)construcción del canon literario y su pertenencia a las literaturas exiliadas. Algunos críticos, no sin ciertos reparos, proponen su inclusión en la poesía de posguerra dentro de la literatura de los vencidos<sup>60</sup>.

Así que, resumiendo, vemos cómo desde la perspectiva mexicana se reclama su inclusión como un grupo dentro de la generación del medio siglo y desde España dentro de la generación del cincuenta. Y ambas propuestas parecen muy razonables. Por eso, tal vez, y solo tal vez, se resuelva planteándolo desde la lectura trasnacional que proponen los estudios trasatlánticos (Gallego, 2014; Ortega, 2008); estudios que proponen puentes de contacto entre ambos espacios literarios:

Flotando en las corrientes críticas contemporáneas, los estudios trasatlánticos ofrecen un tercer espacio crítico fluido que ilumina las intersecciones de los procesos y productos culturales en ambas orillas del Atlántico desde una perspectiva poscolonial pero que no termina de estar definida ni por un método específica ni por una articulación dentro del hispanismo tradicional. (Fernández de Alba, 2011: 35-57)

Pero el abordaje desde los estudios trasatlánticos nos enfrentan con una nueva problemática: la relación de los nuevos estudios trasnacionales y los cánones nacionales hoy; plantear nuevos límites y metodologías en la era de la globalización y de las literaturas ectópicas.

Por lo pronto, nuestro trabajo se enfoca recogiendo esta doble perspectiva que no se puede obviar en cualquier aproximación que pretenda abarcar la obra poética de Tomás Segovia. Resulta necesario hacerlo desde este dialogismo entre España y México.

---

<sup>60</sup> Para un estudio sobre la metodología y los debates sobre el canon véanse Mainer, Cudet, Aznar, Rodríguez (2002).

### **3 CONTEXTUALIZACIÓN DE TOMÁS SEGOVIA EN MÉXICO**

#### **3.1 Ámbito cultural en México (1950-1960)**

El impacto de la nueva modernidad y de los procesos de modernización económica que experimentó México a partir de la década de los cincuenta llevaron consigo una transformación en los modos de vida y de sociabilización. Las corrientes migratorias del campo a la capital, el crecimiento económico de la ciudad con la entrada de capital extranjero, la industrialización o el fin del cardenismo son algunos de los elementos que impulsaron el surgimiento progresivo de una nueva sociedad: más urbanita y preparada (universitaria), pero también la entrada en la sociedad de consumo, el empobrecimiento de los campesinos y el proceso de despolitización de masas (Blanco, 1996: 490-491). Estos cambios reflejaban el surgimiento de un espíritu renovado y las esperanzas de una clase media emergente que creía todavía en las posibilidades que traería la modernización económica a sus vidas y la democracia. Un sueño que se vio frustrado a finales de los sesenta cuando el descontento social terminó explotando con la revuelta estudiantil contra el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) el dos de octubre de 1968 (Poniatowska, 2014). La matanza de cientos de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco supuso un parteaguas en la historia y movió los cimientos de la intelectualidad mexicana (Volpi, 2008).

Este cambio de paradigma socioeconómico se hizo sentir también en el plano cultural y literario. Durante estos años hubo un incremento de librerías, cafeterías, cines, se construyó la nueva Universidad Nacional Autónoma de México, el Palacio de Bellas Artes y la proliferaron de los suplementos culturales y revistas especializadas, así como de la industria editorial que continuó con su desarrollo durante los años sesenta con el

surgimiento de editoriales ilustres como Editorial Era (1960), Joaquín Mortiz (1962) o Siglo XXI Editores (1965) que acompañarían en su labor de difusión a la emblemática editorial institucional del Fondo de Cultura Económica (1934). Se comenzaron a publicar y a traducir autores y pensadores extranjeros, muchos de ellos desconocidos hasta ese momento: Thomas Mann, Musil o Marcus; no hay que olvidar la labor determinante que tuvieron en este sentido desde su llegada los escritores del exilio y de los hispanomexicanos en la labor de traducción y difusión de autores y pensadores extranjeros. Todos estos factores de desarrollo fueron ayudando a la consolidación de un nuevo campo intelectual donde surgía con fuerza un público que comenzaba a interesarse y a consumir bienes simbólicos:

La emergencia de un campo intelectual y de un nuevo público son interdependientes, y la consolidación del mercado de bienes simbólicos podría pensarse como un ámbito ideal de encuentro entre obras y lectores. (Sarlo, 2011: 29)

Precisamente, uno de los debates centrales de estos años fue la búsqueda de ese público y la labor de la crítica. Estas preocupaciones están plenamente desarrolladas en la obra segoviana y en los escritores de la Generación del Medio Siglo que comenzaron a publicar en estos años y que fueron transformando el nuevo rumbo que tomaba la poesía y la literatura a través de sus propuestas de renovación estética.

Es un momento de apertura y de distanciamiento con los modelos literarios de la Revolución y de la literatura nacional. Se abrieron hacia tradiciones más universales, aunque sin abandonar del todo la propia, como demuestra la recuperación de los Contemporáneos en poesía. De hecho Tomás Segovia reivindicó como modelos a Xavier Villaurrutia o a López Velarde. En definitiva, es un periodo en el que convivieron distintas tendencias estéticas y en donde se comenzaron a publicar libros

trascendentales para el giro de la literatura mexicana como demuestra la publicación de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz o *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

José Joaquín Blanco distingue entre una corriente de poesía popular –canción de protesta y la canción popular que representaban José Alfredo Jiménez, José José, Lucha Villa...- y otra de poesía culta que dividiría entre una tendencia cultista y otra sentimental. La primera de ellas sería la dominante hasta los años sesenta y estaría formada por poetas como Tomás Segovia, Gerardo Deniz, Alí Chumacero, es decir, poetas más cercanos a las posturas estéticas de Paz y a lo que se veía como una poesía más intelectual; y la segunda que se opondría a la anterior y estaría representada en la poesía de Jaime Sabines, Rosario Castellanos (Blanco, 1996). Nosotros no compartimos esta clasificación entre cultista y sentimental como expondremos a lo largo de esta punto. En estos años también la mujer se consolidó como escritora y surgieron grandes nombres como: Inés Arredondo, Rosario Castellanos, Elena Garro o Elena Poniatowska. A mediados de los años sesenta con el surgimiento de la generación Onda, los paradigmas poéticos se transformaron de nuevo y la poesía cambió su rumbo introduciendo elementos de la nueva realidad urbana: revolución sexual, drogas, los medios de comunicación, el argot juvenil, la cultura norteamericana (Glantz, 1973).

### **3.2 Tomás Segovia y la Generación de Medio Siglo**

Los escritores de la llamada Generación del Medio Siglo comenzaron a publicar sus libros hacia mediados de los años cincuenta. La mayoría de los críticos señalan una serie de características y circunstancias que ayudaron a configurar la conciencia de un grupo literario. Las colaboraciones en suplementos culturales y revistas literarias que fueron surgiendo durante esos años, especialmente la Revista Mexicana de Literatura, por lo que también se les conoce como Grupo de la Revista Mexicana de Literatura.

Dentro de este grupo de escritores destacan: Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Sergio Galindo, Huberto Batís, Sergio Pitol, José de la Colina, Emilio Carballido, Jorge Ibargüengoitia, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, José Emilio Pacheco y Tomás Segovia, entre otros.

Claudia Albarrán establece una serie de características que ayudan a configurar la idea de un grupo literario(Albarrán, 1998): unidos por la amistad, contrarios a las tendencias nacionalistas de los años cuarenta, cosmopolitismo y pluralismo literario, apertura hacia otros países, apoyo a otros jóvenes intelectuales mexicanos y extranjeros, participación en instituciones culturales, actitud crítica, colaboraciones y participación en revistas y prensa especializada, recibieron apoyo para publicar desde editoriales como Era, Joaquín Mortiz, Editorial de la Universidad Veracruzana; vocación crítica.

Tomás Segovia cree que los intereses fueron dispares, más divergentes y dispersos y la idea precisamente de que no tenía que haber nada que los uniera era precisamente el rasgo que destacaba que tenían en común, es decir, reconocía que en realidad eran un grupo muy diverso y plural en sus estilos:

Y nos veo, a ti y a mí, en la revista *Universidad de México*, en la *Revista Mexicana de Literatura*, en la Casa del Lago, atareados, emprendedores, seguramente ilusos, claramente obstinados, tal vez un poco heraldos. Ahora nos parece claro, a ti y a mí y a otros cuantos, que intentábamos asentar algo. Pero concretamente qué, me parece que sigue siendo neblinoso, incluso en parte para nosotros mismos, pero sobre todo para esos otros cuantos.

(...)

...porque creo que en efecto los proyectos en que estuvimos juntos se señalan por haber estado al margen de extremismos, partidismos, dogmatismos, y por ende de recetas, programas, manifiestos, escuelas, modas tiránicas, innovaciones compulsivas, divergencias deliberadas, caracterizaciones exacerbadas en pos de la publicidad y la competencia.

(...). Una idea del escritor más o menos de este tenor era tal vez una de las cosas que compartíamos tú y yo y los otros cuantos que trabajaban cerca de nosotros. Paradójicamente, lo que más nos amalgamaba era creer que lo que menos importa en un escritor es lo que amalgama a otros. (2005: 247-248)

Coincidían en la vocación crítica, en el interés por las tradiciones literaturas extranjeras, por el erotismo, en su idea de la función del escritor y de la comunicación con el lector, pero sobre todo en la idea de independencia intelectual y en el alejamiento de los dogmatismos. Su correspondencia con miembros de este grupo como Juan García Ponce, Jorge Ibarguengotia, Inés Arredondo, muestra una estrecha relación y una vinculación fundamental en las nuevas propuestas y rumbos literarios de esos años que ahora no podemos desarrollar en profundidad pero que aplazamos para un estudio próximo.

Por otra parte, participaron muy activamente de las revistas y de las empresas culturales dependientes de la UNAM. En ese sentido, la labor de Jaime García Terrés como director de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM entre 1953 y 1965 fue fundamental en esos primeros años para la formación y difusión de esta generación, con los que contó como colaboradores cercanos dentro de las las instituciones dependientes de dicho organismo; ese fue el caso por ejemplo de Emanuel Carballo que dirigió el departamento de literatura de Difusión Cultural, Juan García Ponce y José Emilio Pacheco que fueron respectivamente jefes de redacción de la *Revista Universidad*, Huberto Batis director de la Imprenta Universitaria, Tomás Segovia primero, y después Juan Vicente Melo, ambos ejercieron como directores del centro cultural de la La Casa del Lago.

Las revistas y los nuevos suplementos culturales supusieron espacios de apertura y de modernización en donde se dio cabida a elementos de la cultura popular junto a otros de la cultura más elitista o experimental, característica que las distinguía de las publicaciones de años anteriores (King: 2011). Las revistas más representativas de aquellos años con las que comenzaron a colaborar fueron la ya mencionada *Revista Universidad* que dirigió García Terrés entre septiembre de 1953 y agosto de 1965; y

precisamente aquí fueron publicándose las primeras obras y artículos de crítica de cine, teatro, pintura, música, novela, cuento o ensayos. Los primeros textos críticos de Tomás Segovia aparecieron en esta revista; entre ellos destacamos: “Notas de viajes (Venecia)” en el número 1 de septiembre de 1956; “Notas de viaje (Florencia)”, en el número 2 de octubre de 1956, 26; “Notas de viajes (Roma)” en el número 3 de 1956, 24; “Nuevas obras de Camus” número 5 , 26-27; “Camus y la Universidad” en el número 3 de noviembre de 1957, 14-15; “Navidad y satélites” en el número 4 de diciembre de 1957, 1; “Tres poemas” en el número 10 de junio de 1958, 6; “Periodistas y escritores” en el número 10 de junio de 1959, 28; “Caballo de mantequilla” en el número 12 de agosto de 1959, 32; “Notas sobre Mallarmé” en el número 5 de enero de 1959, 22-24; “Rosa Chacel o el misterio radiante”, número 11 de julio 1959, 22-23; “Poemas: Historias: Relato del sabio, Femina, Una fuerza, Ángel, Cuento!, número 11, 11; entre otros tantos.

Una de las novedades de esos años fueron la aparición de suplementos y revistas culturales vinculadas con periódicos de gran tirada. Las más representativas por su incidencia en esos años fueron *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades* que dirigió Fernando Benítez entre 1949 y 1961; *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*; la revista *S.Nob* que contó con Salvador Elizondo, Emilio García Riera y Juan García Ponce como directores; *Cuadernos del viento* que dirigió Huberto Batis; *Las palabras y el hombre*, *Revista de Bellas Artes*, *Diálogos*. Durante los años setenta y ochenta debemos mencionar la aparición de las revistas de Octavio Paz: *Plural* y *Vuelta*. *Plural* se puede considerar la revista más relevante del panorama mexicano de la segunda mitad del siglo XX (King, 2001). En todas ellas participaron miembros de este grupo de escritores. Debemos mencionar la importancia que tuvo el magisterio de Octavio Paz sobre ellos. Respecto a Tomás Segovia y su papel

en estas revistas hay que mencionar que dirigió la segunda época de la *Revista Mexicana de Literatura*<sup>61</sup> que, como ya hemos dicho, ayudó a configurar el grupo; además participó en la constitución de *Plural* (Paz, 2008), en donde fue secretario de redacción durante el primer año junto a Kazuya Sakai, aunque abandonó el proyecto al año de su inicio<sup>62</sup>. Todas estas publicaciones coadyuvaban en una nueva configuración del campo cultural; abrieron nuevos cauces de expresión dentro de la literatura mexicana proponiendo un camino que se abrió a otras tradiciones y potenció la polémica y el diálogo cultural.

La labor que ejerció Tomás Segovia dentro de este grupo no está muy estudiada. No obstante, algunos de sus miembros han reconocido el papel tutelar del hispanomexicano sobre ellos:

(...) querámoslo o no, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, José de la Colina y yo recibimos -¿se puede decir influencia?- por lo menos de la crítica y la enseñanza de rigor de Tomás, él nos enseñó a leer de otra manera (...) Y no es justo que ahora se lo regateemos. (Arredondo citado por Albarrán, 1998: 139)

Las palabras de Inés Arredondo, esposa y madre de los tres primeros hijos de Segovia, se complementan con estas de Juan Vicente Melo:

Después de Octavio Paz, el poeta y ensayista que más me interesa es, de quien mejores cosas he aprendido es de Tomás Segovia, a quien considero que,

---

<sup>61</sup> Todas las alusiones a la Revista Mexicana de Literatura se marcarán con el acrónimo RML.

<sup>62</sup> En la nota que publica Octavio Paz en la sección “Letras, letrillas, letrones” del número trece de octubre de 1972 de *Plural* señala los dos motivos de la renuncia de Tomás Segovia al puesto de secretario de redacción: Por una parte, regresar a su cátedra en El Colegio de México y, por otra parte, volver a dedicarse por completo a su obra. Sin embargo, Octavio Paz en una carta dirigida a Tomás Segovia del 10 de enero de 1975, le recuerda unos motivos distintos que Tomás le debió de reconocer en privado cuando abandonó el proyecto de la revista y que tenían que ver más con divergencias respecto a los posicionamientos políticos que estaba tomando la revista respecto a la política mexicana. Escribe Octavio Paz:

“Cuando te fuiste de *Plural* me escribiste una carta (mejor no meneallo) en la que decías, más o menos, lo mismo que decían los sacristanes (no teólogos y ni siquiera inquisidores) de Siempre!: que la revista le hacía el juego al gobierno, que mi posición era la de Fuentes, etc. En suma, implícitamente me acusabas de “colaboracionismo” con el PRI.” (Paz, 2008: 174-175).



injustamente, no se le ha dado el sitio que merece en la literatura mexicana. En sus poemas, en sus ensayos, en sus pláticas, Segovia me ha enseñado buena parte de lo que sé y ha sabido guiar mis lecturas y mis propios escritos. (Vicente Melo citado Albarrán, 1998:)

Sin embargo, no fue nunca un grupo cerrado ni ellos tuvieron la percepción, al menos en los primeros años, de configurar un grupo, como bien señaló Tomás en sus palabras a Juan García Ponce.

Pero no solo las revistas y la UNAM potenciaron esta apertura sino también la creación de centros y de instituciones que potenciaron la labor creativa otorgando becas y estancias en el extranjero. En esa línea estaba el Centro Mexicano de Escritores y la Fundación Rockefeller. Tomás Segovia fue becario en 1954-1955 y 1955-1956<sup>63</sup> en el Centro Mexicano de escritores y solicitó la beca Guggenheim en 1967 que le fue concedida después.

Uno de esos espacios vinculados a la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de México fue La Casa del Lago. Un bello emplazamiento ubicado justo en frente del lago de Chapultepec que pronto se convirtió en uno de los espacios más destacados y activos de difusión cultural. En mayo de 1959 comenzó su andadura bajo la dirección de Juan José Arreola. Entre las actividades que desarrolló Juan José Arreola destacó la continuación del taller de “Poesía en voz alta”; allí se leyeron poemas de Pablo Neruda o Ramón López Velarde y se abrió el camino hacia la experimentación teatral. En 1961 Tomás Segovia sustituyó a Juan José Arreola. Según Carlos Monsiváis, este cambio significó uno de los periodos más destacados de la institución y sirvió para establecer las líneas futuras del centro:

---

<sup>63</sup> Documentación en los archivos personales de Tomás Segovia depositados en El Colegio de México.

Segovia, poeta y ensayista, invita a Casa del Lago a los jóvenes escritores que constituyen un grupo extraordinario. Entre ellos por su vehemencia, su brío, su curiosidad intelectual, destaca Juan García Ponce (...).

En un periodo extraordinario de Casa del Lago, Segovia, García Ponce, Melo y Gurrola son los protagonistas más destacados. Las administraciones siguientes continuarán y afinan el proyecto, pero la etapa de grupo, por así decirlo, concluye con la salida de Juan Vicente Melo de Casa del Lago. (Monsiváis, 2001: 66-67)

Tomás Segovia amplió las sesiones y los cursos y continuó con los recitales de “Poesía en voz alta”, con lecturas por ejemplo de León Felipe (el 8 octubre de 1961): el cine ganó mayor presencia (Vega, 1988: 43), que en esos años miraba hacia la *Nouvelle Vague*, sin olvidar el teatro universitario y la vanguardia teatral y experimental con José Luis Ibáñez y Juan José Gurrola que propuso una representación de *La Cantante Calva* de Ionesco. En 1962 Tomás Segovia propuso una lectura poética y dramatizada de su única obra de teatro, *Zamora bajo los astros*, dentro del marco de las lecturas de “Poesía en Voz Alta”, con la que quiso fusionar poesía y teatro:

Lo que intentaba con esa obra era destruir lo teatral por medio del verso y destruir el lirismo por medio de lo dramático. Buscar una expresión más ascética y descarnada (Segovia, 2009: 97).

Se ofrecieron conferencias sobre marxismo y psicoanálisis (Ibargüingoitia 17 junio 1961; Luis Villoro 27 agosto 1961; Ricardo Guerra 20 agosto 1961), conciertos de música, con especial atención al jazz y a la música clásica; en el ámbito pictórico participaron pintores figurativos como Fernando García Ponce o Vicente Rojo y se realizaron múltiples exposiciones.

En definitiva, se generó un clima de apertura y de renovación que contribuyó a potenciar la renovación que se estaba llevando a cabo, porque no fueron islas ni proyectos aislados; lo que sí constituyeron fueron proyectos al margen de las escuelas y las tendencias dominantes.

A ellos, y a la labor de Octavio Paz, se debe la recuperación del grupo de los Contemporáneos de quienes heredaron la actitud crítica y la manera de entender el quehacer literario. En esta recuperación las concepciones sobre la poesía de Tomás Segovia fueron fundamentales.

### 3.3 La Revista Mexicana de Literatura. Primera época

Desde el Modernismo México ha contado con una fuerte tradición de publicaciones en donde se han polarizado los debates literarios<sup>64</sup>: Azul, Revista Moderna, Ulises, Contemporáneos, Taller, El Hijo Pródigo, Presencia, Diálogos, Plural, *Vuelta*. Pero, especialmente durante los años cincuenta y sesenta se produjo una eclosión de revistas y suplementos culturales: *Revista Universidad de México*, *La Cultura en México*, el suplemento de la revista *Siempre!*, *Revista de Literatura Mexicana* o la *Revista Mexicana de Literatura*. Estas revistas literarias y publicaciones periódicas fueron los espacios en donde se manifestaron estas tensiones y que sirvieron como medio de difusión para dar a conocer las obras de los jóvenes escritores. Desde este punto de vista parece adecuado pensar en las revistas como un exponente de la evolución de la historia literaria tal y como propone Guillermo Sheridan:

Las revistas literarias son la bitácora del viaje literario de una cultura. Son el diario oficioso de ese viaje, cuyo sentido final son los libros, o algunos libros. Su primera razón de existir es, al mismo tiempo, impedir el deterioro de la literatura y colaborar a que la historia cumpla su tarea generativa de sentidos. (Sheridan, 1985: 20)

Dentro de esta amplio panorama editorial que hemos descrito hace un momento hay que destacar la *RML* por el papel relevante de Segovia en ella y su papel

---

<sup>64</sup> Schneider, en su libro *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica* (1975) plantea el funcionamiento de las tensiones y rupturas que recorren el campo literario a partir de sus polémicas literarias y las revistas fueron el cauce de estas expresiones.

dinamizador del campo cultural mexicano desde 1955 hasta 1965 nos parece un motivo suficiente para dedicarle un epígrafe y ver el giro que sufrió la revista en su segunda época bajo la dirección de Tomás Segovia, entre 1959 y diciembre de 1962. Una descripción de sus ideas estéticas, secciones, temas, críticas, tendencias y colaboradores nos permiten comprender este periodo y la posición de su director ante las distintas polémicas que vertebraron el debate latinoamericano. En este capítulo intentamos señalar el compromiso de Tomás Segovia a partir de estos elementos y su actitud ante las acusaciones de antiintelectualismo y de falta de compromiso que se le hicieron en esos años y que originan una lectura esteticista de su obra.

Respecto a los números consultados nos hemos centrado especialmente en los correspondientes a la época de Segovia como director (1959-1963). Debemos matizar que no hemos podido acceder a la totalidad de los ejemplares debido a que no se encuentran ni en las bibliotecas ni en los fondos que hemos consultado: Biblioteca de El Colegio de México, Biblioteca del Ateneo Español en México y Biblioteca Nacional de México. En el Archivo de Tomás Segovia tampoco hemos podido comprobar si había algún ejemplar de los que nos faltaban porque en el momento de nuestra consulta se estaban catalogando todavía las cajas. Desconocemos si finalmente ha aparecido alguno de los siguientes números: 4-6 de octubre y diciembre de 1959, 7-9 de enero y marzo de 1960.

La propuesta de *RML* no supuso una actitud única en el campo cultural sino que se enmarca dentro de una tradición más amplia de publicaciones, como *Contemporáneos* o *Taller* en México y en América Latina: *Orígenes* en Cuba, *Sur* en Buenos Aires o *Marcha* en Uruguay, aquellas revistas que establecían un diálogo entre distintas tradiciones literarias y que buscaban una apertura hacia la contemporaneidad potenciando un diálogo entre la literatura universal y la literatura nacional.

Cuando *RML* desaparezca será un modelo a seguir para publicaciones posteriores como la *Cultura en México* (Cabrera López, 2013), *Diálogos* o para la revista colombiana *Eco* (Espinasa, 2015).

Un primer acercamiento a la revista nos obliga a detenernos en su aspecto textual. La articulación de sus secciones y sus contenidos nos permiten ver la propuesta estética y literaria de la misma. Por otra parte, como objeto cultural nos exige también establecer ciertas conexiones dentro de su contexto: el diálogo con otras revistas y la filiación de sus colaboradores.

La *RML* contó con dos épocas claramente diferenciadas según reza la portada de la revista (aunque en realidad fueron tres). La primera bajo la dirección de Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, entre septiembre de 1955 y agosto de 1957<sup>65</sup>. Tras casi dos años de silencio la revista comenzó una nueva andadura en enero de 1959 con Tomás Segovia como nuevo director, quien en enero de 1963 abandonó la dirección en favor de Juan García Ponce que seguirá hasta el cierre definitivo de la revista en junio de 1965.

Durante el tiempo que estuvo Tomás Segovia al frente de la dirección, lo hizo en algunos momentos acompañado por Antonio Alatorre<sup>66</sup> y después con Juan García Ponce.

*RML* se concibió desde sus inicios como un espacio para la crítica literaria y para el diálogo. Con un carácter cosmopolita la revista posibilitó el encuentro entre la literatura mexicana y la literatura universal, en especial con los nuevos rumbos que se estaban tomando. La idea se gestó, según cuenta Carlos Blanco Aguinaga en sus

---

<sup>65</sup> Para un estudio sobre la primera época de la revista véase la tesis doctoral de Alejandro Iván Pérez Daniel, *El Colegio de México* (2008).

<sup>66</sup> Amigo de Tomás Segovia, crítico mexicano y profesor en El Colegio de México.

memorias (Blanco Aguinaga, 2010), entre Carlos Fuentes y tres escritores hispanomexicanos: José María García Ascott, Ramón Xirau y él mismo. Sin embargo, la vinculación y el respaldo de la figura de Octavio Paz siempre planeó como una sombra sobre la revista durante las dos épocas. En esos años el apoyo de Octavio Paz parecía fundamental para la sostenibilidad de una revista debido a su influencia intelectual tanto dentro como fuera de México.

La elección del nombre de la revista llevaba implícita la línea editorial que querían impulsar: universalismo frente a los radicalismos nacionalistas. Era una revista mexicana que trataba de literatura y no una revista exclusivamente de literatura mexicana, en este sentido se oponía de una forma manifiesta a la *Revista de Literatura Mexicana*, con una línea editorial de corte nacionalista. El origen de la publicación surge de la necesidad que vio Carlos Fuentes de crear una revista literaria que planteará claramente esta polémica, que no era otra cosa que la de plantear un debate sobre la función del arte y de la literatura. Significaba posicionarse entre hacer una obra independiente de los asuntos políticos y sociales o comprometida con ellos, o lo que era lo mismo, cercana a los planteamientos del “realismo socialista”, que en México representó la novela de la revolución durante los años veinte y treinta y que ahora se alineaba con el bloque antiimperialista. En el caso de México este debate se enmarcaba dentro de los debates sobre la revolución mexicana y que ya habían tenido un precedente con el grupo de los Contemporáneos en los años treinta. Dice Carlos Blanco Aguinaga:

Se estaba iniciando la gran polémica sobre / contra el arte y la literatura “realistas” o “sociales” cuyos representantes mayores eran los grandes muralistas o, en la novela, un José Mancisidor, o un más joven José Revueltas. (Blanco Aguinaga, 2006: 63)

Contó entre sus colaboradores con Antonio Alatorre, Carlos Blanco Aguinaga, Archibaldo Burns, Margir Frenk Alatorre, Alí Chumacero, Jomi García Ascott, Manuel Durán, Marco Antonio Montes de Oca, Juan Rulfo, Ramón Xirau, Jorge Portilla, José Luis Martínez, Tomás Segovia, entre otros.

Se publicaron textos de autores franceses, norteamericanos, latinoamericanos, mexicanos, españoles: Malraux, Albert Camus, Maurice Merleau-Ponty, Agustí Bartra, Emilio Prados, Américo Castro, María Zambrano, Álvaro Mutis, Ernesto Cardenal, Luis Cernuda, Mario Benedetti, Jorge Guillén, Manuel Peyrou, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Julio Cortázar, por citar algunos nombres representativos.

Respecto a la estructura textual de la revista se dividió en varias secciones con especial atención a la creación literaria en sus distintos géneros: poesía, relatos y fragmentos de novelas, teatro, ensayos. Se cerraba la revista con la sección el “Talón de Aquiles”, que iba destinada a la crítica literaria, pero también dio cabida a la opinión de sus colaboradores respecto a asuntos de actualidad, aquí se expusieron gran parte de las posiciones de los miembros de la revista respecto a asuntos literarios y políticos. Uno de los debates que mayor peso tuvo dentro de esta época fue el de la polémica entre literatura nacional o literatura extranjerizante (Pereira, 2000).

Dentro del campo literario mexicano se debatieron otras posturas sobre la dirección que debía tomar la literatura: indigenismo contra hispanismo, cultura académica contra popular o universalismo contra nacionalismo, que estamos comentando.

Ya en el primer número de esta primera época Jorge Portilla aborda el asunto en “Crítica de la crítica”. Portilla cuestionaba la existencia de una crítica literaria no basada en razones estéticas, sino en razones de política cultural y personales, allí defendía la labor de aquellos escritores acusados de extranjerizantes, como fueron Octavio Paz,

Juan Rulfo, Juan José Arreola, Carlos Fuentes y Mejía Sánchez (RML, número 1, 1955: 26). En el mismo número, en la sección de “Talón de Aquiles”, se expuso el problema del nacionalismo dentro de las letras argentinas, lo que enmarcaba el debate mexicano dentro de la coyuntura latinoamericana. Se reivindicaba una literatura sin localismos capaz de dialogar con referencias internacionales. En el número 4 de 1956, en la misma sección, volvían a rebatir las acusaciones que se les hacían desde algunos medios de comunicación, como el periódico *Excelsior*, las revistas *Bellas Artes* e *Intercambio cultural*, y desde otros grupos de escritores, que les acusaban de “espíritu de combate indefinido”, “eclecticismo” o “anclados en la Tercera Posición”. Distintas maneras de decir que no se definían dentro de la bipolaridad que se establecía entre el bloque imperialista (Estados Unidos) y el comunista (Unión Soviética) que marcaba el contexto internacional de la “guerra fría”. El texto iba firmado por C.F (“Carlos Fuentes”) y E.C. (“Emmanuel Carballo”). Ambos defendían su posición política:

los pueblos de la “tercera fuerza” se dan cuenta, cada día con mayor claridad, que la solución del dilema ha de buscarse *fuera* de la pugna imperialista, más allá de las razones militares. Después de todo, sólo existen en el mundo dos potencias atómicas. El resto, se resiste cada vez más a la polarización de poder que ese hecho supone; y a medida que esta resistencia aumente y se organice, los pueblos verán, diáfananamente, que no hay ya “campo de la paz” y “campo de la agresión”: sólo dos colosos, frente a frente, capaces de destruir a todos, desnudos de justificación.”(p.64)

La defensa de la no beligerancia era una forma de independencia activa y no de pasividad o neutralidad. Revindicaban una forma de revolución independiente tanto del socialismo internacional como del imperialismo capitalista.

La revista además de las críticas respecto a las posiciones políticas también plateó crítica cultural y creación literaria. No queremos extendernos demasiado en estos aspectos, puesto que nuestra intención es analizarlo sobre todo en la época en la que el peso de Segovia es mayor. Además, bajo nuestro punto de vista, es en ese segundo



periodo su momento más relevante, no solo porque fue cuando más números se publicaron, sino que fue cuando la revista se consolidó y se giró hacia una posición más estética y crítica, sin olvidar que consiguió aglutinar en torno suyo a una nueva generación literaria.

Respecto a la creación literaria se publicaron en esta primera época poemas de Octavio Paz, Jomí García Ascot, Jaime García Terrés, Marco Antonio Montes de Oca y relatos de Carlos Fuentes, Manuel Peyrou, Julio Cortázar o Gabriel García Márquez.

En relación a la crítica cultural podemos decir que también tuvo un lugar predominante. Encontramos ensayos de Ramón Xirau o Kostas Papaioannou sobre marxismo, Carlos Blanco Aguinaga sobre Juan Rulfo, Emanuel Carballo reflexiones sobre el lenguaje literario, la labor del lector y del escritor mexicano, por citar algunos ejemplos.

La vinculación de Tomás Segovia con *RML* es anterior a 1959. Durante la primera etapa colaboró publicando poemas, crítica literaria y traducciones de autores extranjeros. En el número 7 de 1956 publicó cuatro poemas inéditos que después incluiría en el poemario *El sol y su eco* con algunas modificaciones en los títulos<sup>67</sup>; además de un breve ensayo, “Del macartirologio”, en defensa del escritor norteamericano Arthur Miller, quien había sufrido la “caza de brujas” que McCarthy inició en la década de los cincuenta en contra de los intelectuales antiamericanos (Hobswamn, 2010). En el número 8 de ese mismo año apareció una crítica de *El arco y la lira* de Octavio Paz: “Entre la gratuidad y el compromiso”<sup>68</sup>. Tomás Segovia planteó

---

<sup>67</sup> “Aparición de la hermosura” como “Aura”; “Aparición de lo blanco” como “Blancura”; “Aparición de lo otro” como “Idea vespertina”; “Aparición crepuscular” como “Crepuscular”.

<sup>68</sup> Esta crítica supuso el inicio de una correspondencia epistolar entre ambos autores. Véase Paz (2008). Por desgracia, esta edición solamente recoge la cartas de Octavio Paz a Tomás Segovia por lo que resulta difícil completar el diálogo.

que el gran dilema del arte era que había que elegir entre un arte irresponsable o un arte supeditado a la Historia.

Creo que el problema del “arte comprometido” está mal planteado desde el principio, y de intento, porque ignora voluntariamente que el arte ha estado comprometido siempre. Lo que sucede es que no está comprometido con la Historia. Si los partidarios de la gratuidad pretenden que el arte no puede estar comprometido, los otros en cambio afirman que sólo puede estarlo si se convierte en instrumento de la Historia. Si llamamos compromiso únicamente a esto, me parece que el dilema es falso: no es verdad que la poesía tenga que hacerse o porque sí o porque la Historia nos la dicta. (RML, número 8, 1956: 104)

Tomás Segovia siempre crítico con la poesías de corte vanguardista, “modernas”, vio una contradicción en la tendencia surrealista de Octavio Paz, aunque creía que ambos compartían la idea de una poesía que respondiera ante el hombre y no ante la Historia. Para Tomás Segovia la poesía, ante todo, debía comprometerse con el ser humano. Su sentido está precisamente en su capacidad por ayudar al hombre a sobrevivir:

En los momentos verdaderamente cruciales de nuestra vida, en que nos parece estar frente a frente ante nuestro destino desnudo, en esos momentos en que toda idea de literatura y de arte nos resulta la cosa más trivial y lejana del mundo, hay a veces una obra de arte, un libro, una página que nos iluminan, nos ayudan a amar la vida y a comprenderla y a definir nuestra posición en ella. (RML, número 8: 105)

Sin embargo, reconocía el intento de Octavio Paz por unir el concepto de libertad del existencialismo francés con una teoría poética de tendencia surrealista. La idea de libertad que defiende Segovia no es un concepto idealizado, sino que responde a una responsabilidad: una libertad en la que cada decisión se toma con sentido, da respuestas, no es arbitraria. Como veremos a lo largo de este trabajo, esta búsqueda de sentido va a ser fundamental en la obra de Tomás Segovia. La poesía debe comprometerse con la vida:

Aquí estamos lejos de la adoración de las palabras por el hecho de ser palabras. Si nos entusiasman es porque en ellas palpita nuestro amor, nuestra vida misma interesada y respondiendo. Con esta palpitación, con la autenticidad de esta palpitación es con lo que la poesía ha estado comprometida siempre. La poesía es responsabilidad porque es respuesta. Pero esta respuesta es libre, la más libre entre las respuestas reales, porque surge del núcleo más inmediato de la existencia real. En esta inmediatez la Historia no puede experimentarse sino como tiempo, no como forma de su proceso. Por eso, no por traición o egoísmo, la poesía es personal y biográfica. (RML, número, 1956)

En ese mismo número publicó “Sartre y los húngaros” con motivo de la pugna literaria que protagonizaron Sartre y Camus con la publicación de *El Hombre rebelde*, respecto a la postura que debía tomar el escritor de izquierdas. Tomás Segovia aprovechó para defender su postura sobre el lugar del escritor: una postura próxima a la de Albert Camus y a su concepto del intelectual libre frente al intelectual orgánico que promovía Jean Paul Sartre, o dicho de otro modo, respecto a la diferenciación que hizo Sartre entre intelectuales reaccionarios o revolucionarios. Para Albert Camus el compromiso del escritor era con el hombre y su deber era no callar los abusos del poder aunque eso dañara la imagen de la lucha revolucionaria y del Partido Comunista.

Además de la publicación de poemas, ensayos y crítica literaria, Tomás Segovia contribuyó también con traducciones: En el número 9-10 de 1957 tradujo un texto de Albert Camus, “Fidelidad a España”.

Como vemos, sus colaboraciones fueron habituales en esa primera época con poemas, traducciones y crítica literaria, por lo que conocía la dinámica y los objetivos de la revista cuando Carlos Fuentes le ofreció dirigir la revista.

### 3.4 Tomás Segovia y la segunda época de la *Revista Mexicana de Literatura*

*RML* era una revista completamente afianzada en su primera época con Carlos Fuentes y Emanuel Carballo (1955-1957), aunque cuando Tomás Segovia llegó a la dirección la revista llevaba más de un año sin actividad por lo que tuvo que volver a ponerla en marcha iniciándose así su segunda época, con todos los inconvenientes que supone arrancar una nueva publicación y con la presión añadida de hacerlo con una revista que había estado ya plenamente consolidada.

Durante los años que Tomás Segovia estuvo al cargo de la dirección de la *RML*, entre enero 1959 y diciembre de 1962, la revista experimentó una serie de alteraciones respecto a la época anterior con Carlos Fuentes. Los primeros cambios los encontramos en su estructura formal. La periodicidad de la revista pasó de ser regular como una publicación bimensual a encontrar cierta irregularidad durante los dos primeros años. Por ejemplo: los dos primeros números con los que arranca su andadura en 1959 correspondientes a enero-marzo y abril-junio fueron números trimestrales. Sin embargo, el número 3º de septiembre apareció como un número mensual y así continuaron los siguientes números: 4 de octubre, 5 de noviembre y 6 de diciembre. En 1960 volvió a sufrir cambios y el primer número 7-9 de enero-marzo fue trimestral. Sin embargo, de nuevo, el número 10-11 correspondiente a abril-mayo pasó a ser bimensual, y el siguiente número pasó a ser cuatrimestral de 12-15 de junio-septiembre y el último número del año otra vez fue un número triple 16-18 de octubre-diciembre. En 1961 parece que se estabilizó y los números se convirtieron en cuatrimestrales: 1-4 de enero-abril, 5-8 de mayo-agosto, 9-12 de septiembre-diciembre. En 1962 volvió a sufrir su último cambio y sin problemas de regularidad que habían consolidado en el año anterior: la revista pasó a tener números dobles, 1-2 de enero-febrero, 3-4 de marzo-

abril, 5-6 de mayo-junio, 7-8 julio-agosto, 9-10 de septiembre-octubre y 11-12 de noviembre-diciembre.

El tamaño de la revista también sufrió algunas variaciones. Si en su primera época la revista contó en torno a las 150 páginas por número, ahora fue reduciendo progresivamente sus páginas de manera considerable. El primer número de 1959 arrancó con 109 páginas, el segundo con 216 y el tercero tuvo 29 páginas. El número 10-11 de abril-mayo de 1960 pasó a tener 60 páginas, el siguiente 104 páginas y el último 16-18 de octubre-diciembre 96 páginas. En 1961 el primer número tuvo 97 páginas, el segundo 86 páginas y el tercer número 9-12 de septiembre-octubre tuvo 33 páginas y cerró el último número con 56 páginas. En 1962 la revista se estabilizó entre las sesenta y noventa páginas.

Esta irregularidad que observamos en sus comienzos, y sobre todo en algunos momentos más puntuales, se explica si tenemos en cuenta las dificultades económicas que conllevaba arrancar un proyecto desde prácticamente el inicio. Porque aunque el nombre y la composición de la revista seguirían siendo los mismos y el ideario muy parecido, como veremos más adelante, la revista estuvo cerrada durante casi dos años y su estructura organizativa desecha por lo que hubo que buscar colaboradores y fuentes de ingresos de nuevo. Por lo tanto, la financiación de la revista debió de ser otro de los graves problemas que hubo que afrontar. Aunque la revista desde sus inicios defendió la independencia intelectual y económica entre sus principios (Blanco Aguinaga, 2010:), es posible que en su primera época contara con más apoyo institucional del que aparece en el interior de sus páginas, algo que, por otra parte, no era raro en el contexto mexicano. Desde la llegada del Partido Revolucionario Institucional (P.R.I) al gobierno se tendió a apoyar económicamente desde las instituciones proyectos y revistas culturales, como también lo hicieron periódicos de gran tirada como el *Excélsior*, esta

práctica a la larga dio como resultado una dinámica de dependencia de los intelectuales del poder y que generó no pocos conflictos en el campo cultural<sup>69</sup>. Recuerda Tomás Segovia a este respecto:

La Revista Mexicana de Literatura era muy de lujo, pagada por el Congreso de la Libertad de la Cultura, que estaba financiado por la CIA. Yo no digo que directamente pero ahí estaba su ideología.(Malló, 2012)

Sin embargo, la postura de Tomás Segovia fue siempre la de mantener a cualquier precio la independencia intelectual y de la crítica frente al poder y de los organismos institucionales por lo que buscó como medios de financiación, además de los habituales canales de venta en librerías, la publicidad y los patrocinadores y más adelante se incluyó la opción de suscripción. Solo unos pocos patrocinadores que financiaron durante la primera época de la revista continuaron haciéndolo después.

Entre las empresas que se publicitaban, todas ellas dedicadas al sector del libro, editoriales y librerías, continuaron haciéndolo: la editorial del Fondo de Cultura Económica, *Revista de La universidad* o *Cuadernos del viento*, junto a otras que surgían ahora como la editorial Era o la española Seix Barral que comenzó a hacerlo en 1962. No obstante, a partir del número de 1962 se decidió incluir también la opción de suscripción como fuente de ingreso. El precio de la revista era de cuatro pesos y en 1962 pasó a costar seis pesos. La suscripción anual era de 10.00 pesos al año pero en el número de marzo-abril subió a 20.00 al año en México.

Como vemos no eran pocos los esfuerzos económicos y personales y Segovia estuvo tentado de abandonar el proyecto. Escribe en sus cuadernos de notas en el mes de agosto de 1959:

---

<sup>69</sup> John King recuerda en los orígenes de la revista Plural el conflicto entre Octavio Paz y Carlos Fuentes por el apoyo de este último al gobierno de Echevarría y que supuso la ruptura definitiva de Paz con algunos intelectuales mexicanos a los que llamaba los del dogma.

Dejar *RML* y no volver a embarcarme en otra revista mientras no pueda hacerla absolutamente como me dé la gana y sin excesivos problemas económicos (Segovia,2009: 511)

La pregunta que nos hacemos es: ¿quién estaba por encima? ¿Quién tomaba también las decisiones: solo Segovia o era Octavio Paz, como insinuaba Carlos Blanco Aguinaga en sus memorias?

Pero, pese a todas estas dificultades lo que sí sabía Segovia era que lo que tenía entre manos era una revista prestigiosa y que con un poco de empeño podría sacarla adelante:

Tenía que hacer una revista de lujo y nivel internacional sin medios ni conexiones. Pensé que se moría la revista, pero por orgullo lo intenté e inicié una nueva época, marcando claramente que se trataba del periodo pobre de una revista prestigiosa. Y lo logré con inéditos de Rulfo, Arreola, y el propio Paz, que me apoyó todo el tiempo, escribió a los amigos, me relacionó con gente y logramos sacar adelante la revista. (:72)

Pero para ver esta consolidación del proyecto hubo que esperar hasta septiembre-diciembre de 1961. En el número de esos meses escribe:

Después de seis años de existencia, por primera vez parece que nuestra Revista recibe una acogida proporcionada al esfuerzo que su existencia representa. Los dos números anteriores se han agotado prácticamente. Este éxito repentino y, a decir verdad, inesperado, es para nosotros una exigencia más y una responsabilidad más definida, a la que hemos querido intentar enfrentarnos de inmediato, por los únicos medios por los que podemos hacerlo: más rigor y más trabajo. (RML,: 41)

Estas palabras indican una idea de continuidad manifiesta respecto al proyecto anterior. Sin embargo, no todas las dificultades fueron económicas. Respecto a la nómina de colaboradores también vamos a encontrar cambios. En los primeros números, de forma más evidente en el primero de todos ellos, parece que Segovia continuó con una línea muy similar a la que seguía la revista en la época de Carlos

Fuentes y Emmanuel Carballo en cuanto a los colaboradores, la estructura de las selecciones y los contenidos. Entre la nómina de escritores encontramos la colaboración en el proyecto de algunos escritores hispanomexicanos: Jomí García Ascot, Luis Rius, José de la Colina, por ejemplo.

Sin embargo, a partir del número 12-15 de junio-septiembre de 1960, se va a producir un cambio radical en la revista y que afectó tanto a su nueva trayectoria editorial, más estética, como a sus colaboradores. Esta nueva línea se mantuvo hasta su cierre en 1965. Sin embargo, para Armando Pereira este proceso de radicalización estética marcaría las nuevas posturas respecto a la política cultural que tomaría ahora la revista, pero no serían suficientes para establecer una discontinuidad en el itinerario de la revista respecto a la época anterior, es decir, no cree que el cambio de dirección y de radicalización estética fuera suficiente para hablar de dos revistas distintas. Respecto a la nueva línea ideológica que se asumió defiende la idea de ruptura con la sociedad, es decir, que no asumieron los valores del arte como consumo y eso les llevó a distanciarse del público:

es una consecuencia necesaria, una radicalización de ciertas ideas que estaban ya en un principio y cuya lógica interna (...), terminaron precipitándolas en ese conjunto de nociones, quizás un poco pesimistas, a través de las cuales describirían desde entonces la relación entre el artista moderno y su época: ruptura, desvinculación (...), que están en la base de ese diálogo imposible entre el artista del siglo XX y el mundo que lo rodea (Pereira, 2000: 219).

Sin embargo, creemos que Pereira hace una lectura sesgada y no contempla el hecho de que Segovia defiende la crítica como instrumento de comunicación entre el lector y el escritor, y la defensa misma de esa comunicación. Evidentemente Segovia siempre se opuso a la mercantilización de la literatura, de la poesía, como un objeto del mercado. Sin embargo, lo que Segovia proponía era elevar la formación del público y no rebajar el tono del escritor, como veremos en el capítulo sobre la imaginación crítica



de Tomás Segovia. Por lo tanto, lo que está proponiendo Segovia es retomar al ideario inicial de la revista que se había desvirtuado un poco y en su idea de aproximación a la sociedad. El número de enero-abril de 1961 en la sección “Actitudes” Tomás Segovia planteó el debate de la separación entre el público y el artista. En ese mismo número Eduardo Lizalde publicó un texto sobre la función de la literatura.

Pero, veamos ahora cómo y dónde se producen estos cambios. Segovia decidió buscar autores nuevos, escritores que no tuvieran nada que perder y que todavía no sirvieran a los intereses de nadie. En la sección de “Actitudes” escribe las intenciones, a modo de manifiesto, que tendrá este grupo:

No ignoramos que en nuestra tentativa de formar un pequeño equipo de comentadores, hemos escogido el camino más peligroso. En lugar de recurrir a escritores experimentados, a los veteranos de estos menesteres, a las firmas más reconocidas y a las personas de criterio establecido, hemos hecho exactamente lo contrario: la mayoría de nuestras firmas serán de escritores *muy jóvenes*, sin experiencia y que no tienen ninguna garantía que ofrecer.

Los motivos que nos han movido a esta tentativa son varios. En primer lugar, la aceptación del hecho espontáneo de que sean precisamente escritores muy jóvenes los que se sienten más cerca de nuestra revista. Después, ciertas consideraciones sobre esas cualidades que debe reunir un equipo de este género, y más en particular las que hemos deseado siempre para el nuestro: necesitábamos escritores con entusiasmo, con muchas ganas de trabajar, con necesidad de expresarse y con un gran desinterés; escritores además sin compromisos, sin intereses creados, sin nada que perder, ni siquiera un prestigio o una “carrera”; escritores que acepten el riesgo de equivocarse, de engañarse incluso, pero que no estén dispuestos a mentir o a callar.

Pero antes que todo esto, necesitábamos ser un grupo que estuviese fundamentalmente de acuerdo en algunos puntos centrales de orientación general, y conservase al mismo tiempo la suficiente iniciativa y aun inventiva personal. Las primeras conversaciones sostenidas en común nos convencieron de que así era. (RML, 1961,:78)

Pero, este grupo no estaba configurado ni estaba cerrado; era un grupo abierto que se iría conociendo a través de las publicaciones de esta sección. La valoración general de la revista nos permite ver claramente que el grupo que se terminó configurando fue el de la generación del medio siglo mexicano: Rosario Castellanos,

Inés Arredondo, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Jorge Ibargüengoitia, Isabel Fraire. Junto a ellos también escritores hispanomexicanos, como el propio Tomás Segovia, Ramón Xirau, Manuel Durán o José de la Colina. Antonio Alatorre recuerda aquellos primeros momentos de la revista:

Nos reuníamos en su casa con el grupito algo cambiante de los colaboradores, revisábamos los originales que teníamos en las manos, organizábamos el número siguiente; y el aire que allí se respiraba era de gozo y de entusiasmo. (Alatorre, 2006: 110)

Bien es cierto que hasta que se configuró ese nuevo grupo la revista pasó por momentos complicados. Tomás Segovia recuerda cómo los escritores más consagrados se fueron desvinculando y no acudían a las reuniones:

Y Ramón (Xirau) me dijo: “No, veamos si se puede hacer algo, yo conozco gente más joven que seguramente estén interesados.” Total que me convenció y entonces pasé de una revista de lujo, de 120 a 150 páginas, a una revista de papel revolución de 32 paginitas. Y esta fue la segunda época de la *Revista Mexicana de Literatura*. En el primer número saqué una cosa de Juan Rulfo que hacía siglos que no publicaba. En el segundo número una de Arreola. En el tercer número un texto de Octavio Paz. En el cuarto número un poema mío. Y para el quinto número, gracias a Xirau, reunimos un grupo de jóvenes poetas, de voces que entonces eran nuevas, y al mismo tiempo llegó Octavio a México y otra vez nos dio el espaldarazo. Poco antes había llegado de Monterrey un nuevo amigo, Gabriel Zaid, que si sabía de administración y entonces se ocupó de poner orden en las cuentas, la revista duró hasta un poco después que yo me fuera en 1962. (Malló, 2012: 8)

Respecto a la estructura interna de la revista y la disposición de los contenidos siguió manteniendo la misma unidad. La revista se siguió abriendo con las secciones de creación: “Poesía”, “Relatos” y “Ensayo”, que siguieron exactamente idénticas, y “Textos” donde se publicaron fragmentos de obras ya publicadas y que estuvieran relacionadas con la línea temática del número de la revista en donde aparecían.

Sin embargo, se eliminó la sección de “El talón de Aquiles” y se crearon dos nuevas secciones: “Actitudes” y “La pajarera”. Esta última era una sección que no iba

firmada y se caracterizó por el tono irónico con el que se hacía eco de los acontecimientos socio-culturales del momento, o bien dirigía su pluma satírica contra algún escritor en particular. Los textos iban sin firmar y los escribían entre todos.

Recuerda Antonio Alatorre en qué consistían:

Recuerdo especialmente la lectura de las colaboraciones destinadas a la sección final del número, llamada “La pajarera”: esas colaboraciones se publicaban anónimas, situación conveniente y cómoda era soltar la lengua y dar palos a escritores chirles y pedantes. Hay “pajareras” de Tomás, las hay más (hechas con gran regocijo de mi ánimo), y las hay de otros colaboradores.(Alatorre: 129)

Sin embargo, en el número 12-15 de junio-septiembre de 1960 la sección de “La pajarera” desapareció y se incluyó dentro de “Actitudes”, que se amplió y renovó. Los motivos se exponen en el inicio de esta sección y tenían que ver con el tono que estaba comenzando a desvirtuar la revista. Y aunque no niegan la necesidad de usar el humor como medio y actitud para poder tratar temas menos serios, el espacio reducido obligaba a eliminarla y darle más peso a la sección de “Actitudes” donde integrarían ahora estas notas. La sección de “Actitudes” fue la más relevante de la revista. Ella era la encargada de darle coherencia a la revista y de generar un conjunto orgánico, de grupo:

No se nos escapa que una verdadera revista literaria no es sólo un repertorio de fragmentos de mayor o menor calidad, sino también y sobre todo el órgano de expresión de un grupo, corriente, generación u otro conjunto más o menos orgánico de escritores. Tal fue desde su inicio la aspiración de esta sección; pero hasta ahora las diversas vicisitudes y dificultades materiales de la revista han impedido que este propósito haya cuajado satisfactoriamente. Sabemos que para lograrlo siquiera en parte es necesario contar con un equipo de personas que reúnan condiciones aparentemente normales, pero difíciles de encontrar en la práctica. (RML, 12-15 junio-septiembre 1960:77-78)

En ella se ejerció la crítica literaria, cultural y política y se expusieron los idearios y los cambios que se iban produciendo en la publicación.

La revista fue inminentemente una publicación de creación literaria y de crítica y, aunque no era política, a través de los debates y querellas que sacudían el campo literario fueron mostrando sus posiciones y actitudes frente a la polarización del poder. En ese sentido recogió las tensiones políticas que fueron marcando la relación del escritor con la política, asunto fundamental en los años sesenta. Con la llegada de Juan García Ponce a la dirección el elemento político adquirió un peso mayor más acorde con el contexto de esos años: por ejemplo el primer número que publicó en enero de 1963 fue un monográfico sobre “Cultura y subdesarrollo”.

Por lo tanto, según los contenidos podemos dividir la revista en tres bloques principales: creación literaria, creación crítica y política. Además, *RML* publicó durante este periodo dos números monográficos y cuatro antologías poéticas. Pero veamos por partes el desarrollo de estos contenidos.

Se organizaron de forma proporcional dentro del marco textual. Sin embargo, la poesía gozó de una mayor atención con Tomás Segovia a la cabeza. La poesía era la sección con la que se abría la revista, como norma general. Se publicaron poemas de Jaime Sabines, Octavio Paz, Emilio Prados, Isabel Fraire, Luis Rius, Jomí García Ascot, Ernesto Cardenal, Marco Antonio Montes de Oca, Rosario Castellanos, Otto Raúl González y, cómo no, del propio Tomás Segovia. Como vemos, la nómina es bastante variada y conviven autores ya consagrados junto a los jóvenes poetas de la generación del medio siglo, en donde incluimos a los hispanomexicanos: Rius y García Ascot. Se recogieron distintas tendencias estéticas de ese momento y se recuperó la obra de los escritores del grupo de los Contemporáneos. Encontramos posturas más esteticistas, que podía representar la poesía de Octavio Paz, hasta la poesía revolucionaria de Ernesto Cardenal, y no sus poemas místicos: “Había un nicaragüense en el extranjero...” dedicado al general Moncada y a Sandino, “Elegía a los muertos de abril” y “Noches

tropicales de Centroamérica...”. Todos ellos tratan el tema de la guerra de Nicaragua contra Estados Unidos, entre Somoza y Sandino. Veamos algunos fragmentos:

En abril los mataron.  
Yo estuve con ellos en la rebelión de abril  
y aprendí a manejar una ametralladora Rising.  
Y Adolfo Báez Bone era mi amigo:  
Lo persiguieron con aviones, con camiones,  
con reflectores, con bombas lacrimógenas,  
con radios, con perros, con guardias;  
y yo recuerdo las nueve rojas de la Casa Presidencial  
como algodones ensangrentados,  
y la luna roja sobre la Casa Presidencial.  
La radio clandestina decía que vivía.  
El pueblo no creía que había muerto.  
(Y no ha muerto)

Porque a veces nace un hombre en un atierra  
que es esa tierra.  
Y la tierra en que es enterrado ese hombre  
es ese hombre.  
Y los hombres que después nacen en esa tierra  
son ese hombre  
Y Adolfo Baéz Bone era ese hombre.

“Sí a mí me pusieran a escoger mi destino  
(me había dicho Báez Bone tres días antes)  
entre morir asesinado como Sandino  
o ser Presidente como el asesino de Sandino  
yo escogería el destino de Sandino.”  
Y él escogió su destino.  
La gloria no es la que enseñan los textos de historia:  
es una zopilotería en un campo y un gran hedor.

Pero cuando muere un héroe  
no se muere:  
sino que ese héroe renace  
en una Nación. (RML, p.119, nº 2 abril-junio 1959)

De Octavio Paz se publicaron varios poemas en distintos números, pero veamos su poema “Interior” para ver el contraste con el poema de Ernesto Cardenal:

Pensamientos en guerra  
Quieren romper mi frente

Por caminos de pájaros  
Avanza la escritura

La mano piensa en voz alta  
Una palabra llama a otra

En la hoja en que escribo  
Van y vienen los seres que veo

La tortuga la mesa y el libro  
Repliegan las alas y reposan

Ya encendieron las lámparas  
La hora se abre y cierra como un lecho

Con medias rojas y cara pálida  
Entran tú y la noche.  
(RML, nº16-18 octubre-diciembre 1960: 3-4)

Tomás Segovia siguió publicando su poesías: en el número cuatro de noviembre-diciembre de 1962 publicó siete poemas. Poemas que recogió después en sus poemarios *Historias y poemas* y *Anagnórisis* publicados ambos en 1967. La mayoría aparecerían con muy pocos cambios, alguna palabra o signo ortográfico distinto, excepto el poema número siete que es el que más modificaciones sufrió, y sin título. Los tres primeros aparecieron en *Anagnórisis*: “Hace años ya que secuestrado / de mi claro palacio...”, el segundo de ellos lo tituló “Hoy”, el tercero corresponde a “Recitativo disperato”. El cuarto lo incluyó en *Historias y Poemas* con el título “Dime mujer”. Y los tres últimos en *Anagnórisis* de nuevo: “Canción de la tierra”, “Ulises” que abría la parte “Suite del infiel” y el último forma parte del poema central que es *Anagnórisis*.

Respecto a las antologías, se publicaron cuatro antologías poéticas. La primera de ellas sobre poesía inglesa de 1956, a cargo de J.M. Cohen, sirvió para abrir la nueva

etapa y suponía una toma de postura clara sobre la propuesta estética de la revista en donde la poesía tendría un lugar central (número de 1959): Edwin Mur, Robert Graves, Edmund Blunden, Vernon Watkins, W.S. Graham, John Holloway, Hilary Corke, C. Logue, R.S. Thomas, Elizabeth Jennings, Philip Larkin, Kathleen Raine. En el número 10-11 de 1960 apareció una antología sobre poesía argentina con la que pretendía mostrar el panorama de autores jóvenes de esos años. Recogió a diecisiete poetas: Rodolfo Alonso, Hugo Acevedo, Fernando Funes, Amelia Biagioni, Yolanda Dethau, Nestor Grappa, María Elena Walsh, Armando Zarate, Francisco Urondo, Tomás Eloy Martínez, Armando Tejada Gómez, Romilio Rivero, Francisco Madariaga, J. José Hernández, Magdalena Harriague, Fernando Lorenzo, Mario Trejo. La nota introductoria fue a cargo de Luis Mario Schneider. En la “Advertencia” inicial se exponen los criterios de selección: poetas con obra en ascenso o que estén comenzando; que hayan nacido en torno a 1930 y que hubiera en la selección pluralidad de tendencias estéticas con las que dar una visión más amplia. Señala la tendencia del grupo de los 50 hacia una poesía de índole filosófica e idealista, crítica y con toma de conciencia sobre la situación de argentina ante el peronismo. Estos nuevos poetas asumía su responsabilidad y se caracterizaban por la búsqueda de nuevas formas y temas.

Especial interés tiene la antología sobre poesía mexicana. Por desgracia el número dedicado a la poesía mexicana no lo hemos podido analizar porque no hemos podido encontrar ningún ejemplar hasta ahora. Todo lo que sabemos de él es una breve alusión de Octavio Paz en una de sus cartas a Tomás Segovia en donde le reconoce que le había parecido más acertado el número dedicado a la poesía mexicana que la antología argentina (Paz, 2008: 19) y aprovecha para recomendarle el nombre de dos poetas jóvenes que merecían la pena tenerlos en cuenta: Roberto Juarroz y Alejandra Pizarnik. Poco después, en el número 16-18 de octubre-diciembre de 1960, aparecieron

poemas de los dos anteriores junto a Mario Morales y René Palacios More. Lo que nos permite pensar que la intervención de Octavio Paz fue más como consejero, algo que no era extraño teniendo en cuenta el nivel de relaciones y el conocimiento que tenía de la literatura que se estaba haciendo no solo en México sino en el panorama internacional, que como director a la sombra. Finalmente, en el número 1-2 de enero-febrero de 1962 bajo el título “Nuevos poetas norteamericanos” recogió un antología bilingüe sobre poesía norteamericana: Charles Olson, Robert Duncan, Robert Cruley, Dense Loverton, Edward Dorn, Gary Snyder, Jerome Rothenberg, John Logan, David Ignatow, Jonathan Williams, Robin Bñaser, Lew Welch, Allen Ginsberg, Gregory Corso. La nómina correspondía a una serie de poetas no muy conocidos en ese momento, excepto .

Se publicaron tres números monográficos: Cesare Pavese, un autor especialmente relevante para Segovia y al que dedicó más de una crítica literaria, otro sobre erotismo y uno especialmente interesante sobre la censura. El primero de ellos fue un número homenaje al escritor italiano que se suicidó en 1950 y ahora aparecían unos textos inéditos. Sobresalientes son las traducciones Segovia sobre la poesía de Pavese en este número.

El número de mayo-agosto de 1961 se dedicó un especial sobre la censura. Se abordó el tema desde una amplia perspectiva que recogía desde la reflexión moral sobre los límites de la libertad y la necesidad de la censura hasta la censura soterrada mexicana, la situación en España bajo el franquismo o la censura en el cine o en el mundo editorial: Tomás Segovia “Reflexiones en torno a la censura”; Miguel González Avelar “”Reflexiones sobre la ley y la censura”; Jaime García Terres “Sobre la libertad de prensa”; Miguel Elizondo “Sobre la censura”; Emilio Carballido “Comentario a las leyes de la censura previa mexicana”; Luisa Josefina Hernández “La censura y el teatro”; José de la Colina “Censura y cine”; Arnaldo Orfila Reynal “El editor y la



censura”; Anónimo “La censura en España”; Jorge Ibargüengoitia “Entrevista con el ingeniero Don Jorge Núñez de La legión Mexicana de la Decencia”; Rita Murúa “No hay censura sino “Amistosa intervención”. El número se cerró con dos ejemplos sobre textos censurados en la historia de la literatura: un texto de Henry Miller (traducción de Isabel Fraire) “La obscenidad y la ley de la reflexión” y el texto de la sentencia, del seis de diciembre de 1933 con el que se ponía fin a la prohibición de publicar el *Ulises* de Joyce en Estados Unidos.

El ensayo de Tomás Segovia abrió el número. En el texto Segovia planteó una reflexión sobre los límites y la necesidad de la censura y la libertad de expresión. Para él el origen de la misma era la expresión de un orden social determinado, el de las clases poderosas, por lo que la toma de postura no era tan sencilla: unas veces se debía estar a favor y otras en contra, según la necesidad y en función al sistema de poder que ejerciera esa censura.

La censura, como todo fenómeno social, no es un acto del Estado sino en la medida en que el Estado representa la codificación de la coerción (o llamémosla “orden”) que una clase en el poder ejerce sobre la sociedad total” (RML, Segovia, Tomás, p.4, número mayo-agosto, 1961)

El ensayo de Arnaldo Orfila, en ese momento director de la editorial del FCE, planteaba una reflexión sobre la censura en el mundo del libro. Llama la atención, si tenemos en cuenta que unos años después, con la matanza de la plaza de las Tres Culturas, Arnaldo Orfila sufrirá la censura directamente cuando desde el gobierno de Echevarría se le prohíba publicar un libro sobre la matanza en la editorial Sigo XXI, empresa que fundó tras su despido en 1965 de la dirección del FCE (Paz, 2005: 39).

El número de marzo-abril de 1962 se publicó un monográfico sobre erotismo que llevó por título “Textos eróticos”. Entre la selección destacan los poemas de

Octavio Paz “Homenajes y profanaciones”; Tomás Segovia “Besos”; Jaime Sabines “Poema; Antonio Reyes un fragmento “El licenciado”. Se publicaron ensayos sobre Sade y Rougemont.

En las secciones correspondientes a los relatos y ensayos se publicaron autores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, que todavía no habían publicado sus obras cumbres cuando todavía el fenómeno del *boom* no se estaba ni configurando, junto a ellos se publicaron textos de José Revueltas, un autor significado políticamente y con una obra comprometida y social, además de los textos de los jóvenes escritores que formarían el llamado grupo del Medio Siglo: José de la Colina, Jorge Ibargüengoitia, José Emilio Pacheco, Inés Arredondo...

En los ensayos destacaron propuestas de diferentes intereses, como literarios sobre Valle Inclán, Faulkner; lingüísticos sobre políticos. También se prestó atención al teatro, por ejemplo José Luis Ibáñez publicó “Notas sobre el mexicano en la escena” o sobre cine los trabajos de José de la Colina, que después haría un gran trabajo como crítico en la revista Nuevo Cine, creada por Jomí García Ascot. En la sección de textos y documentos se publicaron fragmentos y poemas de autores de habla inglesa, francesa o italiana: Eliot, Rilke, Miller, Camus.

Pero, no cabe duda de que una de las secciones más interesantes para ver la orientación de la revista fue la de “Actitudes”, donde se ejerció la crítica cultural y política. No queremos extendernos mucho porque este análisis podría ser en sí mismo un capítulo. Sirvan las siguientes páginas por lo menos para hacernos una idea general sobre el tono de estas críticas. Escribieron en esta sección todos los colaboradores de la revista: Ramón Xirau, Manuel Durán, Rosario Castellanos, Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Jorge Ibargüengoitia, José de la Colina, Juan García Ponce, Isabel Fraire...

Desearíamos aquí contribuir al renacimiento de esa crítica verdadera que nos parece falaz decir que no ha existido nunca en México. Tenemos tras de nosotros –esto nos parece evidente- nombres de revistas y escritores que en otras épocas se empeñaron en esa tentativa, y en condiciones probablemente peores a las nuestras. (*RML*, n 9-12 septiembre-diciembre de 1961: 42)

Es una alusión evidente a esa falta de crítica que reclaman y un guiño a sus referentes más inmediatos: las revistas de los *Contemporáneos*, *Taller*, *El Hijo Pródigo*. Ejercer esta crítica era a una obligación moral del escritor.

Entre las críticas que escribió Tomás Segovia vamos a encontrar fundamentalmente crítica poética y literaria sobre Octavio Paz, Jaime Sabines, Tolstoi, Víctor Hugo, Novo o Denis Rougemont; entre los colaboradores destacamos las críticas de Inés Arredondo sobre Carlos Pellicer, de Juan García Ponce sobre Jaime Sabines, de Ramón Xirau sobre una generación de escritores chilenos, José de la Colina escribió sobre Novo o Isabel Fraire sobre la poesía de Pessoa.

Hay suficientes elementos para ver los cambios respecto a la primera época. Sin embargo, el cambio de línea y de tono no parece suficiente para establecer dos publicaciones diferentes. Siguen prestando atención a la crítica, a los temas de actualidad y a la creación. Algunos colaboradores cambian, otros continúan. Respecto a los contenidos y a los autores que se publican mantienen una línea parecida. No obstante, la propuesta estética de *RML* durante la dirección de Tomás Segovia privilegió la creación poética y la crítica literaria, aún más que durante la primera época, aunque también tuvo espacio para la reflexión filosófica y la creación narrativa. No fue una revista propiamente política, sin embargo, sus tomas de postura sí reflejaron las tensiones política-literarias que experimentó el campo literario, pero siguió siendo una revista inminentemente literaria. Su defensa de la independencia del escritor, próxima a lo que en esos años propugnaba Octavio Paz, permitía al intelectual ser coherente consigo mismo y defender sus posiciones estéticas y sus ideas como medios de

transformación social. La revista reflejó la coherencia y la postura estética y ética de Tomás Segovia de un arte comprometido con el ser humano. Era a través de la creación como se transformaba la sociedad. Aun así, se publicaron a autores muy significados por sus posturas políticas como fueron Julio Cortázar, el nicaragüense Ernesto Cardenal, el mexicano José Revueltas o el francés Albert Camus. Recuperó la obra de autores desplazados, como los Contemporáneos o Rulfo. Prestó atención también a la tradición y evolución literaria española: textos sobre Valle Inclán, sobre la censura en España, críticas sobre libros españoles, Rosa Chacel.

Es evidente que desde sus páginas se propuso la articulación de un diálogo y propuso un espacio de mayor libertad creadora. Además, podemos decir que supuso el órgano de configuración de la generación del medio siglo mexicano.

Pero, ¿qué representó o qué significó *RML*? Un estudio más exhaustivo sobre la revista permitiría señalar la impronta y la relevancia de *RML* y de Tomás Segovia en esos años centrales de transformación sociocultural en México: un estudio comparado con revistas publicadas durante los años 60, como *Diálogos* o *La cultura en México*, o el estudio de su relación con autores más jóvenes. Por otra parte, la segunda época de *RML* nos parece fundamental en la evolución de la publicación, no solo por ser cuando más números se publicaron, sino por el giro que tomó desde la llegada de Segovia.

#### 4 POESÍA Y COMPROMISO

Las primeras alusiones al compromiso en literatura aparecieron en los escritos estéticos sobre arte y literatura de Marx y Engels en donde se plantean ya la relación entre literatura y sociedad (Lechner, 1968). A lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX comenzamos a observar dentro de los movimientos y escuelas literarias que surgen las primeras controversias respecto a la esencia poética y su función. Un asunto complejo que recorre todos los planteamientos actuales sobre la teoría poética por lo que vamos a enunciar los rasgos generales de lo que se entiende hoy por poesía y compromiso.

Las tendencias estéticas al principio del siglo pasado se polarizaban entre los defensores de la autonomía estética del arte y su ruptura o alejamiento de la realidad (arte purismo y las vanguardias fundamentalmente) y los que defendían su función utilitaria y social (poesía comprometida). La inaugurada modernidad proponía un arte nuevo que rompiera con la tradición realista, un arte que buscara el ideal de belleza absoluto y el goce estético, a partir de los presupuestos de Henri Bremond, Paul Valéry o Mallarmé. Sin embargo, esta poesía condujo hacia una poesía cada vez más deshumanizada (Ortega y Gasset, 1999). Esta poesía fría y alejada de las preocupaciones sociales del hombre fue la tendencia dominante hasta los años treinta.

Las coyunturas histórico políticas que recorrieron Europa durante el periodo de entreguerras, la difusión de las ideologías de izquierda, sobre todo después de la Revolución rusa en 1917, el surgimiento de los fascismos o el estallido de la Guerra de España llevó a algunos escritores a replantearse la función de la poesía y conducirla

hacia una obra cada vez más social y comprometida con el ser humano, abandonándose así las posiciones más vanguardistas.

La vinculación del escritor con la política fue un dilema central en el contexto internacional desde bien pronto. Las ideas revolucionarias y del realismo socialista que se promovían desde la Unión Soviética incitaban a la construcción de una obra de acción al servicio de la propaganda política y alejada del esteticismo. Se promovieron congresos y encuentros entre los intelectuales de izquierda. Sin embargo, también se dieron posiciones intermedias, como la de André Gide que tras su acercamiento al comunismo lo abandonó después de su viaje a Rusia en 1936. Para el autor francés el realismo socialista producía una anulación del individuo (Gide, 2013: 467-469). Su denuncia de los abusos del sistema comunista le valió el apartamiento de la intelectualidad de izquierdas.

Los escritores españoles no fueron ajenos a estos debates entre artepurismo y compromiso (Cano Ballesta, 1972); el estallido de la Guerra Civil en julio de 1936 supuso una radicalización de las posturas de compromiso político. En España el modelo de arte puro lo representó la poesía desnuda de Juan Ramón Jiménez y los movimientos de vanguardia: creacionismo, ultraísmo y cubismo. Sin embargo, en torno a los años treinta se produjo un proceso de politización entre los escritores y se fueron abandonando los movimientos de vanguardias por una poesía que prestara más atención a las problemáticas sociales del ser humano. Aunque, tal y como señala Manuel Aznar, durante los años veinte y treinta se dio una vanguardia comunista que intentó aunar política y literatura (Aznar, 2010). En esos años influyó también la presencia de César Vallejo que pretendió también unir la poesía comprometida políticamente sin olvidarse de las problemáticas del hombre. Es un momento en el que asistimos a la llegada y desarrollo de una poesía revolucionaria y de combate en los años anteriores a la guerra y

que alcanzará su momento álgido durante el conflicto armado. La poesía se pone al servicio de la causa política: Rafael Alberti, Emilio Prados, Miguel Hernández, Luis Cernuda, León Felipe por citar algunos poetas del lado republicano.

El carácter internacional que definió el conflicto bélico llevó a muchos intelectuales extranjeros a viajar a España y posicionarse del lado de la acción política: Pablo Neruda, André Malraux, César Vallejo, Octavio Paz, Georges Owen, John Dos Passos. De hecho, el II Congreso de escritores antifascistas al que asistieron un gran número de ellos se celebró en Valencia en 1937. Esta experiencia de los escritores latinoamericanos con la guerra será fundamental en sus posicionamientos poéticos: la poesía como arma de combate y no solo al servicio de la propaganda política. Sin embargo, conviene matizar que los movimientos de vanguardia en España no significaron siempre un alejamiento de los problemáticas sociales. Por ejemplo la poesía surrealista que tenía que ver más con las formas que con la escritura inconsciente. Escribe Lorca a su amigo Sebastià Gasch respecto a su libro *Poeta en Nueva York*:

Responden a mi nueva espiritualidad, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡jojo!, ¡jojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡jojo!, la conciencia más clara los ilumina (Anderson, 1997: 588)

Con la derrota del Gobierno republicano en la Guerra Civil, los escritores fuertemente comprometidos con la causa republicana se vieron obligados a salir al exilio como medio para salvar sus vidas debido a las represalias emprendidas por el nuevo régimen (Preston, 2011). Durante los primeros años de su exilio mexicano continuaron con la acción política, muestra de ellos fue la publicación de la revista *Las España*, como medio de lucha política, pero el tono combativo de sus poesías durante el periodo de la contienda se fue abandonando progresivamente y transformándose en muchos casos en una mirada nostálgica y dolorosa que se volvía a colocar la

problemática del hombre en el centro de la poesía pero sin el componente político de los años precedentes, como ocurrió con la poesía de Emilio Prados o incluso con autores tan significados políticamente como pudo ser el propio Rafael Alberti.

A su vez, el contexto mexicano de los años veinte y treinta vino marcado en el plano político por la Revolución Mexicana (1921) y la institucionalización de la Revolución por parte del partido presidencial: Partido Revolucionario Institucional (PRI). Esto va a producir una polarización en la poesía mexicana respecto a las preocupaciones estéticas, sociales y existenciales. En este caso, la tendencia dominante vino marcada por los defensores de una literatura nacional y revolucionaria hasta los años cuarenta: los muralistas (Siqueiros, Diego Rivera, Orozco), y la recuperación de la novela de Manuel de Azuela *Los de abajo* (1915). Estos autores contemplaban su función social acercándose a la realidad social de México (Fernández, 1998: 40). Por el otro lado, aquellos pintores y poetas de corte experimental, vanguardistas, esteticistas, artepuristas, que no subordinaban su obra a la ideología revolucionaria: como fue el grupo poético de los Contemporáneos y los pintores como Rufino Tamayo, Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano o Frida Kahlo (Stanton, 2014). Los Contemporáneos: Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Jorge Cuesta, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, partían de los presupuestos del grupo del Ateneo de la Juventud y defendieron una postura de apertura de lo mexicano hacia tradiciones estéticas del arte de vanguardia y del arte puro que conectaban con los presupuestos de Mallarmé y Vélery. Esta actitud les valió la acusación de autores extranjerizantes por parte de una serie de escritores, periodistas y políticos que proponían una literatura que reflejara la realidad inmediata de México, mientras que ellos defendían una literatura que dialogara con la literatura universal y no solo contemplara reducciones localistas.



No obstante, Stanton advierte de los riesgos de simplificar entre estas dos posturas y considera que fue un periodo caracterizado por la pluralidad de discursos, como demuestra el lugar de los estridentistas:

Los primeros no fueron ajenos a la experimentación formal ni a las innovaciones vanguardistas; los segundos (tanto los Contemporáneos como los estridentistas) no fueron insensibles a los afanes revolucionarios de representar una realidad inédita que había sido reprimida, ocultada o despreciada durante siglos. Decir que unos fueron revolucionarios en el tema mientras que otros lo fueron en la forma tampoco resiste un examen serio. (Stanton, 2014: 16-17)

Por su parte, Guillermo Sheridan establece que esta polémica nacionalista de 1932 (Sheridan, 1999) protagonizada por el grupo de los Contemporáneos, junto a Alfonso Reyes y otros escritores, fue trascendental dentro de las letras mexicanas y para el desarrollo de la poesía mexicana (Monsiváis, 2010) y supuso un antecedente de las polémicas que van a recorrer los años cincuenta y sesenta.

Las nociones de compromiso literaria y de literatura comprometida surgen de nuevo con fuerza después de la Segunda Guerra Mundial a partir de las teorías expuestas por Jean Paul Sartre y de las filosofías existencialistas y neo-realistas (De Aguiar, 1971). En 1948 se publicó un libro esencial: *¿Qué es la literatura?* (Sartre: 2005) donde Sartre planteaba el compromiso del escritor y la necesidad de recuperar la función social de la literatura. Sin embargo, para el autor francés el encargado de realizar esta labor combativa era el género novelístico y no el poético al considerarla solo como el medio de la expresión subjetiva del autor, a través de los sentimientos y de la intimidad del poeta. Sartre se olvidaba de los poetas latinoamericanos que habían usado durante los años treinta su pluma como arma de combate (Lechner, 1968: 15). El pensador francés asentaba con su libro la idea de vincular la literatura comprometida al servicio siempre de una causa extraliteraria. Esta será la línea fundamental para entender el compromiso en Latinoamérica.

Los años cincuenta en América Latina no se pueden disociar del contexto de la Guerra Fría entre Estados Unidos y la URSS y la intervención de ambas potencias, fundamentalmente Estados Unidos, en la cultura latinoamericana (Jean Franco, 2003). La Revolución cubana en 1959 supuso una intensificación de los debates sobre la posición del escritor de izquierdas y su responsabilidad durante los años sesenta. Todas estas circunstancias promovieron una serie de polémicas en torno a la función del escritor y de la literatura en cuanto a la pertinencia de hacer una obra afín a las consignas políticas y en connivencia con la vanguardia socialista. Cuba se convirtió en el centro de la vanguardia socialista desde donde se dirigieron las proclamas.

Como veremos, Tomás Segovia participó de forma activa en estos debates desde las revistas literarias, que en estos años fueron imprescindibles y supusieron el espacio ideal para proyectar todas estas polémicas: *Casa de las Américas*, *Mundo Nuevo*, *Plural*, *Eco*, *RML*... La mayoría de los escritores latinoamericanos optaron por la literatura comprometida: social y política frente al arte puro (Gilman, 2012: 108), de esta forma se constituyó la denominada “gran familia latinoamericana” (Gilman, 2012). En un contexto tan politizado el debate se extiende a sobre si la literatura debe estar al servicio de la causa política o si el intelectual debía mantener intacta su independencia para poder denunciar los abusos del poder -como hizo Gide en 1936-. Para el escritor revolucionario la obra debía supeditarse al poder político e institucional; el escritor debía ser ante todo un hombre de acción. Esto provocó la división entre aquellos que defendieron la postura del realismo socialista y aquellos que se posicionaron del lado de la renovación artística. Los primeros acusaron a los segundos de intelectuales y de hacer una poesía hermética, elitista, alejada de las preocupaciones sociales del hombre. A sí mismos se autodenominaron antiintelectuales y buscaran conectar con el ser humano con una obra de compromiso social. Se tomaron posiciones distintas para llevar a cabo

su ideal desde poesías más existencialistas, como las de Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Roberto Fernández Retamar. Pero, a su vez, recibieron las acusaciones de escribir una obra de baja calidad, otro de los prejuicios respecto a la poesía comprometida fue ver en esa subordinación a la propaganda un abandono del estilo. Sin embargo, Saúl Yurkievich aclara que en los años sesenta la poesía neovanguardista que representaron giró hacia lo político pero sin olvidarse de lo estético; la vanguardia era la expresión acertada con la que representar el momento convulso y dinámico que experimentaba la realidad latinoamericana, por lo que se asumió un estilo fragmentario y discontinuo:

Era la época de la obra abierta y de las formas estalladas, y por ende, adoptamos, como primera vanguardia, la estética de lo disonante, discontinuo y fragmentario. (Yurkievich, 1996: 332-334).

Como vemos es un periodo de enorme complejidad. En los años sesenta surgió con fuerza el fenómeno del *boom*, cuyo su éxito se asoció rápidamente con una literatura de mercado (King, 2011: 65-79) y con los valores que se exportaban desde instituciones subvencionadas por los Estados Unidos (Franco, 2003). Defendían la independencia del arte de la política. ¿Dónde quedaban aquellos autores que no compartían la literatura de propaganda pero que pretendían mantener su independencia intelectual, aquellos que no quisieron participar de ninguna de las dos tendencias predominantes? Ese fue el caso de Tomás Segovia señaló cómo la poesía social de los años sesenta fue una tendencia dominante en América Latina y su opción de no participar directamente de ella era una vez más ejercer su independencia:

no fui poeta comprometido cuando había que ser comprometido, ni comunista cuando había que ser comunista (...) no soy neoliberal ni globalista (2011: 235)

Como vemos, durante el siglo pasado el posicionamiento político se vuelve trascendental en los escritores en donde se separa ideología y estética. Tanto en el contexto latinoamericano, como en el mundo del exilio, excluir el combate político de la poesía, de la literatura, era hacerles el juego a los sistemas totalitarios –franquismo- o ir contra el partido comunista. No incorporar estas problemáticas explícitamente en la poesía era estar del lado del apoliticismo, del esteticismo o de aquellos ideales encubiertos, bajo los valores de la libertad y el universalismo, que se propugnaban desde las organizaciones y revistas financiadas por la *CIA* (Franco, 2003: 11). Esta bipolarización trajo no pocos conflictos en el contexto cultural. Sin embargo, algunos escritores decidieron posicionarse en esa *Tercera posición* de la que habló Carlos Monsiváis, como fue el caso de Tomás Segovia.

Hasta ahora estamos viendo cómo la literatura de compromiso se asoció con una poesía subordinada al dogmatismo y a la propaganda política. Por la otra parte, surgieron posturas críticas que proponían en su ideal poético la exclusión de todo elemento de utilidad o social por considerarse “impuro”, sucio y por corromper la poesía e ir contra su ideal de belleza. Finalmente, en los años setenta la noción de intelectual sufrió un desprestigio a partir del caso Padilla (Gilman, 2012: 165).

Estas ideas sobre la inutilidad del arte y su función moralizante determinan a su vez las propuestas críticas del siglo XX y siguen hoy siendo de absoluta actualidad. Las posturas esencialistas de la literatura que defienden críticos como Harol Bloom (2004) o Antonio García Berrio (1994) para definir qué es poesía y qué no lo es. El origen de las ideas estéticas sobre la poesía las expresó primero Kant en su *Crítica del juicio*: la poesía estaría constituida por una esencia universal y tendería hacia el ideal absoluto de la Belleza. El arte se separa así de la realidad y se convierte en un objeto autónomo, es decir, autoreferencial. Por ese motivo, habría que distinguir entre forma y contenido:

La crítica estética nos devuelve la la autonomía de la literatura de imaginación y a la soberanía del alma solitaria, al lector no como un ser social sino como el yo profundo: nuestra más recóndita interioridad. (Bloom, 2004: 20)

Surge la noción de la cultura humanista, idealista, en busca de una esencia universal del ser humano que no tendría en cuenta las coyunturas históricas. Así se excluye todo elemento ideológico y social de la poesía; elementos que corrompen su pureza y se propone únicamente el criterio estético (Iravedra, 2013). De esta forma se asocia la ideología con política y plantean que todo compromiso es necesariamente dogmático. Sin embargo, Belén Gopegui señala, aunque refiriéndose a la novela, cómo esto responde a una ideología determinada: aquella que deja fuera las ideologías de izquierdas. Dice:

Detrás ¿o delante?, de esta prohibición hay escuelas, teóricos, historias, lemas, citas. Y detrás, o delante, de eso hay una concepción del mundo vestida con los ropajes del humanismo pero que, sin embargo, ha terminado por mutilar lo humano del despojarlo de su condición política, como si el adulterio, la melancolía, la mezquindad, fueran humanos, pero no la conciencia de formar parte de algo más amplio que uno mismo: la conciencia de clase. (2008:18-19)

Por su parte, De Aguiar e Silva dentro de las literaturas de compromiso distingue entre literatura comprometida (*engagé*) y literatura dirigida (el realismo socialista). Para el autor portugués ambas se sostienen bajo un control ideológico del Estado. Sin embargo, para él la obra literaria tendría múltiples funciones y aún la función moral con la formal. No obstante, por encima de todas ellas (morales, panfletarias, etc.) estaría la función poética. Ahora bien, para el teórico portugués cuál es esa función poética que debe tener la poesía:

En esta perspectiva, nos parece sumamente peligroso imponer, en el dominio de la funcionalidad de la literatura, soluciones parciales y exclusivistas. ¿Por qué no admitir una función plural de la literatura? La literatura es vehículo de evasión, pero puede ser también notable instrumento de crítica social; la literatura es instrumento de catarsis, de liberación y apaciguamiento íntimos, pero es también instrumento de comunicación, apto para dar a conocer a los demás la singularidad de nuestra situación, y capaz de permitir, por tanto, que

nos comuniquemos a través de lo que nos separa. Esta pluralidad de funciones es la que rechazan tanto las teorías ordenancistas de la literatura, que eliminan la libertad del escritor, como las teorías del *engagement*, cuyos prosélitos postulan una falsa unidad total de la acción humana bajo el signo de una ideología. (...)

La literatura debe, por consiguiente, ser considerada como una *tensión* entre complejos elementos de variados órdenes –elementos afectivos, cognitivos, incitativos, etc.–, siendo la *escritura literaria* el modo específico de revelar esos valores. (Silva, 1971: 99-102)

Nuestra posición en este trabajo parte de la postura de aquellos críticos que, como Terry Eagleton o el profesor Juan Carlos Rodríguez, se oponen a las tesis esencialistas y formales de la poesía. Consideran que hay que distinguir entre política e ideología. Para Eagleton no se puede separar la ideología de la estética:

... me ha interesado mucho discutir con todos esos críticos para quienes cualquier maridaje entre estética e ideologías políticas necesariamente resulta un fenómeno escandaloso o confuso. Pero he de confesar que también he tenido muy presente a aquellos miembros de la izquierda política para quienes lo estético no es más que una “ideología burguesa”, que ha de ser superada y desahuciada por formas alternativas de “política cultural”. Como espero aquí mostrar, lo estético es realmente un concepto burgués en su sentido histórico más estricto, un concepto forjado y que ha tomado forma a lo largo de la Ilustración; ahora bien, solo para el pensamiento radicalmente no dialéctico de un marxista o “pos-marxista” vulgar este hecho podría suscitar una condena automática. Es el moralismo de izquierda, no el materialismo histórico, el que, después de fundar la procedencia burguesa de un contexto, una práctica o institución particular, pasa de inmediato a desautorizarlo en un arrebato de pureza ideológica. (2011: 58-59)

Lo estético es a la vez (...) el modelo secreto de la subjetividad humana en la temprana sociedad capitalista, y una visión radical de las energías humanas, entendidas como fines en sí mismos, que se torna en el implacable enemigo de todo pensamiento de dominación o instrumental; lo estético constituye tanto una vuelta creativa a la corporalidad como la inscripción en ese cuerpo de una ley sutilmente opresiva; representa, por un lado, un interés liberador por la particularidad concreta; por otro, una forma engañosa de universalismo. (2011b: 60)

Para Juan Carlos Rodríguez la literatura está siempre comprometida y siempre se escribe desde un lleno ideológico, bajo la norma ideológica dominante que será siempre de clase o de sistema de poder (2005: 5). Por lo tanto, toda obra literaria-

poética sería ideológica y radicalmente histórica (Rodríguez, 2005), es decir, sin una esencia común, sino que dependería de los contextos históricos y sociales que la producen. Por lo tanto, la política pertenecería al ámbito de la historia del ser humano y la poesía al ámbito de las esencias universales, intangibles. Juan Carlos Rodríguez nos dice que la literatura, la poesía, es una clase más de discurso, pertenece a las actividades del ser humano y en ese sentido va atravesado de ideología. La interpretación del pasado se hace siempre desde el presente y ese presente, se escribe siempre desde un lleno ideológico. Para Terry Eagleton nuestras ideas sobre el amor, la vida, etc., son ideológicas. Por eso siempre se está comprometido, incluso no estarlo es una forma de compromiso. Por eso distingue múltiples tipos de compromiso: compromiso con la vida; con la ideología del lenguaje poético; con las coyunturas políticas, efectivas, sexuales, etc. (Rodríguez, 2002: 55).

Que no encontremos en la obra poética de Tomás Segovia la consigna política no es argumento suficiente para establecer su apoliticismo y su falta de compromiso. Todo “compromiso” evoca una actitud crítica (Lechner, 1968).

No todo el compromiso poético tiene que ser político (García Montero, 2002). Como expondremos en el capítulo sobre crítica literaria de Tomás Segovia su idea sobre la función poética se acerca a la propuesta por García Montero y el profesor Juan Carlos Rodríguez. Para Segovia la poesía está íntimamente ligada a la actividad humana y se compromete con el ser humano; tendrá una función social. Por lo tanto, la poesía no necesitaría estar al servicio de los dogmatismos políticos para estar comprometida. Tomás Segovia, como también le pasó a Octavio Paz, vivieron en primera persona los contrasentidos y las aberraciones de los distintos sistemas políticos y esas experiencias a la larga les alejó de la acción política. Para él la poesía se tiene que comprometer con el

ser humano y con la realidad. Esta idea coincide con las propuestas del humanismo socialista.

El compromiso en Tomás Segovia hay que entenderlo en relación con las corrientes del existencialismo humanista que serán fundamentales a partir de los años cincuenta y sesenta en México. Especialmente a las propuestas de Martin Heidegger y su “estar en el mundo” (De Aguiar, 1971: 78). Pero, también cercano a los posicionamientos filosóficos del institucionismo que aprendió de sus maestros y que convendría analizar. Ambas corrientes filosóficas pueden ayudar a explicar las ideas sobre la función poética y los posicionamientos estéticos de Segovia y del compromiso.

En este sentido, es como hay que comprender el compromiso y la crítica del poder de Segovia: como una resistencia al sistema ideológico de su época: la modernidad y la posmodernidad; y como una reivindicación del ser humano y de la vida como sentido. La poesía tendría una función metafísica en su preocupación por el sentido de la vida y del ser humano y otra orgánica de unión colectiva y de convivencia social.



## 5 TOMÁS SEGOVIA: LA IMAGINACIÓN CRÍTICA

### 5.1 Función poética y necesidad de la “crítica”

La teoría poética de Tomás Segovia se manifiesta a lo largo de sus ensayos y discurre así de forma paralela a la de su creación poética. Un pensamiento crítico que fluye liberado de las exigencias académicas y de las asfixiantes notas a pie de página que tan poco le gustaban al autor; con un tono siempre más cercano a la conversación de café y al ritmo reflexivo que le imponían sus largos paseos y la observación de la realidad, nos acerca la mirada del poeta que reflexiona sobre la esencia de la poesía y su función. T. S. Eliot señaló en su libro sobre la función de la poesía y de la crítica la estrecha relación que se produce entre el poeta moderno y su labor como crítico de poesía íntimamente ligadas en el proceso de escritura poética:

La facultad crítica operando en poesía, el esfuerzo crítico que se lleva a cabo al escribirla, se adelanta siempre a la facultad crítica operando sobre poesía, sea propia o ajena. Sólo quiero afirmar que existe una relación significativa entre la mejor poesía y la mejor crítica del mismo periodo. La época de la crítica es también la época de la poesía crítica. Cuando digo de la poesía moderna que es extremadamente crítica quiero significar que el poeta contemporáneo, si es algo más que un mero hacedor de versos amables, se ve forzado a plantearse cuestiones tales como ¿para qué sirve la poesía?; no simplemente: ¿qué es lo que voy a decir?, sino más bien ¿cómo y a quién se lo voy a decir? (Eliot, 1999a: 59)

No obstante, Tomás Segovia no publicó en un principio sus ensayos en libros específicos o en manifiestos sobre crítica poética -a excepción de su libro *Poética y profética* en donde expuso sus teorías lingüísticas y poéticas-, como pudo ser *El arco y la lira* (Paz, 1972). Pero su reflexión se extiende a lo largo de su praxis y pensamiento poético. Como hemos visto con anterioridad, en un principio fueron las revistas literarias y culturales el cauce de su expresión programática -aunque después sí recopiló

todos sus ensayos, críticas, conferencias y prólogos en libros-, y esto se explica si atendemos a la idea que tenía sobre la función y la necesidad de la crítica.

Para Tomás Segovia, esta función era fundamentalmente la de ejercer la mediación, es decir, ordenar los discursos y las tensiones que se dirimían en el campo cultural literario, y así ayudar a establecer cierta coherencia que facilitara la comunicación entre los lectores, los escritores y los críticos; al fin y al cabo, su función no es otra que la de articular el diálogo en el campo literario:

Una literatura sin crítica presenta el curioso aspecto de un discurso de tartamudos dirigido a tartasordos. La ausencia de esta mediación, lejos de favorecer el contacto, es un verdadero muro de silenciación y de embrollamiento de mensajes, a un lado y otro del cual los poetas flotan sin poder ordenarse y comunicarse entre sí por la falta de argamasa lectora, y el público lo mismo por falta de argamasa espiritual y cultural. (Segovia, 1988: 167)

Pero, si por una parte defendía esa función de organización de los discursos, por otra parte, creía que el lenguaje crítico, al ser distinto que el lenguaje poético, enturbiaba la comunicación necesaria entre poema y lector; el lenguaje crítico, bajo los anteojeras ideológicos de cada época, corría el riesgo de establecer lecturas automatizadas con las que se ocultaba el misterio poético; por lo que, paradójicamente, siempre fue un acérrimo defensor de una lectura sin intermediarios:

... entender la creación de primer grado del espíritu, despojada de la maraña pseudocrítica que la ahoga. (1973: 84)

En los años cincuenta la emergencia de la ciudad como espacio de sociabilización y de los proyectos de modernidad económica que se estaban experimentando en América Latina provocó una serie de cambios sociales y económicos que se reflejaron en los debates que recorrieron el campo cultural. La aparición de un nuevo público, una nueva sociedad, llevó pareja también la reflexión sobre la necesidad de una nueva poesía y de una nueva crítica que respondieran a la

pregunta sobre la función poética y la responsabilidad del escritor y sobre quiénes eran los destinatarios de su poesía, o dicho de otro modo, a quién había que dirigirla y qué posicionamiento estético debía tener esa poesía; cómo debía hacerse y qué rasgos debía tener una poesía que quisiera generar un diálogo con el público.

Pero esto no era una misión exclusiva del poeta, sino que le concernía también al público lector. En ese debate algunos críticos, entre ellos Segovia, se plantearon la formación y la capacidad de recepción de ese público potencial. Así, la polarización del debate sobre la comunicación poética se gestó entre aquellos que creían que el escritor debía adaptar su pluma al nivel del pueblo y que de esta forma se asegurara llegar a una inmensa mayoría, es decir, una poesía más cercana a la cultura popular, una poesía más conversacional -a partir de la Revolución cubana esta postura provocó el posicionamiento político del escritor y su función social y se convirtió, en muchos casos, en una poesía de propaganda política-, y aquellos que pensaban que la poesía debía rendir sus cuentas a la forma estética, aunque esto supusiera hacer una poesía abstracta, intelectual y destinada a una inmensa minoría, elitista en cualquier caso, que se asoció con la idea romántica del poeta como ser marginal recluido en su torre de marfil y ajeno a las problemáticas sociales<sup>70</sup>. Pero, las cosas no son siempre tan sencillas o tan fáciles de clasificar, la literatura, como una actividad más de la vida humana, se constituye a partir de los matices, de la pluralidad de posturas y de lugares intermedios que se asumen incluso en un mismo autor. No cabe duda de que se dieron éstas dos oposiciones, pero también se defendieron posturas intermedias que no comulgaron ni con la una ni con la otra. Y aquí es donde debemos establecer el pensamiento crítico de Tomás Segovia.

---

<sup>70</sup> Como vemos, estos debates sobre el compromiso del escritor no difieren mucho de aquellos que unos años antes se dieron entre la poesía pura y la poesía social de compromiso con el hombre que protagonizaron el grupo de los Contemporáneos y los artistas de la revolución, los muralistas en México, o la Generación del 27 en España durante los años treinta.

En el contexto latinoamericano que hemos descrito a lo largo de este trabajo parecía ineludible ser escritor-intelectual y no ejercer la tarea crítica en México. Desde el principio, Tomás Segovia, junto a Octavio Paz, cuestionaron primero la existencia en sí de una crítica, que además fuera seria, responsable e independiente. Para ellos no existía y la que dominaba el panorama solo era fiel a los dogmatismos políticos y a los amiguismos, -en ese sentido se parece un poco a la que tenemos hoy en día y es que el debate sobre la función de la crítica es tan inherente al campo literario como la pregunta sobre la propia literaria- por lo que reivindicaron la necesidad de un esfuerzo crítico que llenara ese déficit.

Lo que en México llamamos crítica, cuando existe, no es tal: es “efemérides”, simple crónica evanescente, indiscriminada y por lo tanto sin fundamento. No debemos cansarnos de repetir que la crítica no es la paja, sino la criba con que se cierne. (Segovia, 1973: 43)

Ahora bien, la pregunta que había que hacerse era la de ¿qué tipo de crítica era la más adecuada y cuál respondía a las necesidades de su contexto? Ambos defendieron la idea de una crítica que no rindiera pleitesía ni al poder ni a las instituciones y que fuera capaz de expresar sus ideas libremente. Para ello era necesario crear espacios de comunicación independientes. Esos espacios los constituyeron los proyectos de revistas literarias que llevaron a cabo, siendo las más fundamentales *RML* en el caso de Segovia y *Plural* en el caso de Octavio Paz<sup>71</sup>. Como hemos visto, las líneas editoriales de estas revistas vinieron muy marcadas por la personalidad y los intereses de sus directores.

El modelo y la coherencia sobre el quehacer crítico y en qué principios debía fundarse lo encontró Segovia primero en el grupo de los Contemporáneos en donde veía esa confluencia entre la creación poética y la creación crítica:

---

<sup>71</sup> Esto fue una obsesión para Octavio Paz que defendió siempre el lugar de las revistas como espacios donde se llevara a cabo una crítica sin servidumbres. Esa es la génesis de *Plural* y el acontecimiento detonante fue la matanza del tres de octubre en la plaza de Tlatelolco en 1968. Véase Paz y Orfila (2005) y King (2011).

Pocos grupos han dialogado con su medio como ellos, puesto que dialogar no es repetir exteriormente las palabras de nuestro interlocutor, ni decir lo que él quiera que digamos, ni fingir, ya sea por hipocresía, por temor o por estupidez, una tranquilizadora y azucarada unanimidad.(1988:168)

y después en Octavio Paz. De esta forma, para Tomás Segovia la crítica no se separaba de la obra de creación, sino que, por el contrario, le otorgaba una capacidad creativa (Segovia, 1988). Así mismo, Octavio Paz en una carta dirigida a Tomás Segovia fechada el 8 noviembre de 1966 le hablaba con urgencia de la necesidad de fundar una revista, un lugar desde donde poder realizar esta intervención pública, –lo que en su caso fue más tarde *Plural*- que se caracterizara precisamente por ser una “revista de critica creadora y de creación crítica” (Paz, 2008: 106).

Pero estos ejemplos seguían siendo pequeñas ínsulas dentro del campo literario, según la opinión del propio Segovia.

No obstante, en este interrogante sobre “cómo debían escribir” y “para qué”, estamos viendo que era importante saber también el “para quién”. Tomás Segovia reflexionó en varios ensayos sobre cómo debía ser la relación entre el escritor y el público (*Periodistas y escritores*, 1957). Siempre creyó en una relación de interdependencia entre el lector y el poeta; y para que esto se pudiera dar pensaba que era indispensable la formación de un público preparado, iniciado, que pudiera acceder libremente por gusto, por inclinación. Por eso, como veremos ahora, la poesía no tenía porqué intentar dirigirse a todo el público. ¿Es precisamente esta postura la que le acerca a posicionamientos asociados con la poesía hermética y no comunicante? Carlos Bousoño en su imprescindible libro sobre la teoría de la expresión poética plantea, entre otras cosas, este mismo debate: si la poesía es comunicación y qué es lo que comunica, es decir, si es o no expresión de la emoción (1985). Si esa comunicación es real o más bien hablamos de una comunicación imaginaria. Nos permitimos traer a colación estas

posturas, que fueron un debate en esos años, pero que hoy parecen ya superados, porque la poética segoviana va a resolver esta disyuntiva en su asunción.

El problema para Segovia es que no existía un público de poesía, porque para ello debía de haber lectores iniciados en poesía y eso es lo que faltaba y lo que la crítica debía ayudar a formar. El motivo de que no hubiera lectores iniciados era porque el lector había sido apartado, ninguneado, durante mucho tiempo:

Acostumbrado de larga fecha a la falta de información y de formación, a ser mantenido en un limbo hecho de escamoteo de los conflictos, de ocultación y deformación de la mirada sobre sí mismo, de irremediable vicariedad de las decisiones y las opiniones, el público está incapacitado para reconocerse y para tener un juicio, así sea injusto.(1988: 168-169)

Así que la crítica tenía la tarea de formar y conducir esa formación. Como vemos esta posición coincide con la de un autor acusado de escribir desde su “torre de marfil” como fue Juan Ramón Jiménez, pero que en esos años Segovia reconoce su influencia y sus posturas ético-estéticas, en la idea de conducir al “pueblo” hacia el desarrollo de sus facultades (Azam, 1983: 482).

Por otra parte, en el centro del debate ondeaba la idea de la ruptura y de la falta de comunicación entre el artista y el público. Los escritores llamados “comunicantes” reivindicaban la realidad y acusaban a los escritores “intelectuales” de herméticos y de no querer conectar con el lector, escribiendo una poesía dirigida a una minoría. El artículo de Segovia está escrito en 1957, periodo más de juventud, sin embargo cabe preguntarse si esta idea sobre la función poética la mantuvo después o si la modificó. En su ensayo “El poeta y el público” (1973), publicado en 1964 en la revista *Marcha*, planteó una vez más su toma de postura respecto a su concepción sobre la función del arte. Allí Tomás Segovia volvió a defender la capacidad de la poesía como un acto comunicativo –se escribe un poema para que sea leído, por lo tanto es imprescindible un

lector y no como una actividad privada-, como un discurso que pertenece a la esfera pública, es decir, el poeta escribe dentro de la sociedad aunque lo que se trasmite pertenezca al ámbito de la intimidad. Tomás Segovia era consciente de la ruptura que se había producido entre el lector de poesía y la poesía (1973: 116). Sin embargo, entendía la labor del escritor como una función social. El escritor escribía en el seno de una sociedad y para esa sociedad (1973: 121). La poesía se escribe para ser leída y por ello es necesario un lector. Por el contrario, siempre defendió el oficio de la escritura desde una concepción moral y de responsabilidad social. El escritor tenía que pensar en el otro pero también :

Es cierto que muchas veces los escritores se alejan del público, y que en algunos pocos casos este alejamiento es voluntario o por lo menos aceptado de buena gana. Pero, por una parte, tal actitud es cada vez menos frecuente: nadie (salvo algunos casos de fariseísmo) se jacta hoy de escribir para no ser comprendido; y por otra parte, ni hoy ni nunca ha buscado de veras la literatura un alejamiento, sino que en todo caso lo ha aceptado cuando no ha tenido más remedio. Porque para el escritor el problema del público se plantea siempre como un problema moral. Su responsabilidad primera es para la autenticidad, ya sea que la llame verdad objetiva, o ley estética, o sentimiento, o incluso religión, historia o filosofía. Esta responsabilidad tiene en él tanta prioridad, que pasa incluso antes que la consideración de las necesidades manifiestas del público. Pero por poco que se la analice, deja ver que la autenticidad se funda siempre en la coexistencia, es decir en el reconocimiento, dando a esta palabra su sentido más profundo, de la existencia de los otros, reconocimiento que es la verdadera estructura de todo público posible. Así, el escritor, y el artista, en general, sólo se aleja de las necesidades manifiestas del público para responder a las que le parecen, aun a riesgo de equivocarse, necesidades profundas, y si no “pensara” en el lector, no tendría ningún motivo para sentirse o no auténtico; en arte, como en lo demás, si no hay prójimo “todo está permitido”. Y en primer lugar la persecución del *éxito* por sí mismo. (1991: 172-173)

Como podemos comprobar, el poeta no cambió sus posiciones y mantuvo siempre la coherencia respecto a la función de la poesía en la sociedad: la poesía es inminentemente política porque siendo poesía cumple con su misión de transformar el mundo. Esta idea sobre la función política de la poesía de Segovia es cercana a poetas

como de Juan Ramón Jiménez, que siempre aborreció de la literatura etiquetada como de compromiso:

Detesto el fascismo y el comunismo dictatoriales. Mi hombre superior no es dictador ni imperialista, sino un hombre humano, expandido de amor, delicadeza y entusiasmo, que es, en sí mismo, toda una humanidad superior. (Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso*, citado por Azam, 1983: 482)

y del propio Octavio Paz que no distinguía entre poética y política. En este sentido del que venimos hablando, la poesía para Tomás Segovia realizaba una función social simplemente por ser poesía y equiparaba así la esencia y la existencia en el poema. La esencia del arte, de la poesía, era la de des-velar los velos bajo los que se oculta la realidad, expresar así lo inefable para que dejara de ser algo incommunicable (1973: 126). El problema era que al expresar ésta inefabilidad podía parecer que el poema se oscurecía y que impedía el acceso a lectores poco preparados. Aquí ya estaríamos entrando en la idea de la imposibilidad del lenguaje para expresar lo inefable. Uno de los temas más interesantes de la reflexión poética de Segovia y que se acerca a la teoría de las analogías de Octavio Paz o a la teoría del sentido propuesta por Henri Meschonnic<sup>72</sup>. En esa búsqueda del sentido original del lenguaje, remite a metáforas pero esa significación alude a otra, el lenguaje muestra sus límites y la imposibilidad de apresar lo revelado al poeta. Por lo tanto, la solución no era alejarse de la misión poética de mostrar la realidad depositando esa misión en otro fin distinto, sino que lo que había que hacer era formar a esos lectores para que pudieran también participar del espíritu poético, de esa esencia de la que nos está hablando Segovia. La única manera era proponiendo una unidad poética que aunara ambas posturas aparentemente irreconciliables: comunicación y fin poético. La poesía no podía

---

<sup>72</sup> El lingüista francés reconoce la influencia que tuvo en su teoría sobre la rima la teoría del verso y la rima de Tomás Segovia.



renunciar a lo que es ni en pro de consignas ni rebajar su pluma el poeta para hacerla más accesible; tampoco podía erigirse sobre imágenes e ideas abstractas que impidieran a su vez esa comunicación con la mayoría de los lectores. Así la poesía debía tender hacia la universalidad donde coincidieran ambas concepciones. Había que iniciar al público lector para que pudiera acceder a la esencia poética. Esta era parte de la misión de la crítica y, por supuesto, de la poesía. Porque Segovia no está proponiendo más que un arte por y para la sociedad, una poética de cohesión social, o dicho de otra manera, la poesía ejemplifica en su propia esencia esa función política que le otorga Segovia: propone una sociedad orgánica al no seguir dividiéndola entre proletariado y elites (Segovia: 130). Al fin y al cabo, esta división se aplica sobre criterios extraliterarios. Sin embargo, Tomás Segovia nos propone la poesía como un instrumento de unión social.

## **5.2 Poética y crítica literaria.**

El papel como crítico literario de Tomás Segovia es algo poco atendido hasta el momento por sus críticos. Sin embargo, un estudio atento de sus ensayos nos dice mucho del hombre y del poeta respecto a sus actitudes y a sus intereses poéticos. Los escritos de crítica literaria y de arte permiten ver las nociones poéticas del autor; aunque los intereses de Tomás Segovia abarcaron también la Crítica lingüística, la Antropología, la Ciencia o la Filosofía; todo ello conforma una obra perfectamente orgánica. De esta forma, el estudio de su poética explícita que aparece en sus críticas nos permite compararla con la propuesta implícita de sus poemas.

En todas ellas vemos una preocupación por el sentido de la palabra y de la existencia del ser humano; pero en lugar de tender hacia la pregunta metafísica: “¿Cuál es el sentido de la vida?”, algo que nunca podremos llegar a conocer, el poeta intenta

responder recorriendo el camino inverso hacia el origen para descubrir qué es aquello que nos convierte o nos hace seres humanos; desde ese interrogante lo que le interesa cuestionarse es cómo debemos de estar en el mundo, es decir, cómo “podemos-queremos vivir”; y no cómo “debemos vivir” en el sentido kantiano, porque Tomás Segovia no intenta imponer una moral sino una alternativa. Por lo tanto, su poética y su poesía buscarán esa porción de vida que atraviesa el poema; esa reconciliación con la realidad. El elemento vital en donde deposita el valor es clave para entender la poética y la crítica de Tomás Segovia.

Los escritores y las obras sobre los que decide escribir son autores con los que coincide en su forma de entender el hecho poético o en sus posicionamientos morales. La Crítica literaria responde así a un ejercicio de responsabilidad y muestra una inclinación personal marcada por las afinidades y las coincidencias poéticas; lejos de proponer una interpretación académica, el poeta valenciano prefiere dejar que hable el propio texto sobre el que escribe; así que, al contrario de lo que hacen Francisco Umbral (1994) o Luis Cernuda en sus libros de crítica (Carreira, 2015), no tenemos ni valoraciones personales bajo criterios extraliterarios ni ataques injustificados; sino una forma de reflexionar sobre su propia tradición e intereses literarios; de hecho a algunos de estos autores los reconoció, si no abiertamente como maestros, como modelos en algún momento:

admitiendo finalmente que, en cuanto a nosotros, tenemos que empezar ya y quizá hemos empezado a alimentarnos de una poesía cercana, una poesía ya horneada a punto pero todavía no endurecida; admitiendo todo esto, me parece inminente que cada quien empiece a escoger un padre que devorar e incorporar, sacramental antropofagia necesaria y hermosa, única comunión verdadera por la carne y la sangre poéticas que no se veneran, que se comen repetidamente.

Y aquí si es ya cuestión de paladares. Para el mío, y sé que para muchos otros, la poesía de Villaurrutia será uno de los alimentos principales. Y sabemos que nos van a decir otra vez que son paladares aficionados a platillos intelectuales; pero a nosotros nos parece que son los otros los que no distinguen bien el sabor del intelecto del sabor de la emoción. (1988: 47-48)

Mi generación y las siguientes debemos muchísimo a Octavio Paz, una deuda seguramente impagable. (2000:56)

[...] es el Octavio Paz que conocí, con el que trabajé, con el que discutí, del que aprendí grandes lecciones de poesía, que me alentó y apoyó y también me reconvino y me juzgó, que me descubrió cosas terriblemente importantes y con el que estuve a veces terriblemente en desacuerdo. (2000: 65)

(Juan Ramón Jiménez) Porque todos los poetas de la lengua española que vienen después de él son hijos suyos, unos legítimos y otros ilegítimos (...) (2007:36)

Entre sus críticas literarias abundan las dedicadas a la poesía pero no desatiende la novela; incluso escribe sobre teatro. Casi todas están recogidas en sus libros, aunque falten algunas todavía por recuperar. De la selección que hace se infiere una inclinación por el existencialismo, por la tradición literaria española y mexicana, sin olvidar las europeas y norteamericanas. Destacan las de Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen, Ramón Gaya, Octavio Paz, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Cesare Pavese, Giuseppe Ungaretti, López Velarde, Eugenio Montejó, Fourier, Thomas Mann, Arthur Miller, Miguel de Cervantes, Juan Ramón Jiménez, Emilio Prados, Luis Cernuda, Antonio Machado, Manuel Altolaguirre, Juan Gil Albert, Rosa Chacel, Max Aub o María Zambrano, entre muchos otros.

Respecto a los escritores del exilio el tratamiento que les dedicó fue mucho más personal y, en algunos casos, se centraron en la descripción del ambiente o en la semblanza de algún autor, como son los casos de Juan Gil Albert o Manuel Altolaguirre (Segovia, 2007); algunos de estos artículos fueron escritos para congresos especializados o conferencias que tenían por tema el exilio, por lo tanto la finalidad no

era la crítica en sí de sus obras, sino recuperar a memoria del autor o del ambiente de aquellos años. Sobre los escritores del interior no escribió prácticamente nada salvo un artículo “Retórica y sociedad” (1973: 275-298) en la revista *Ruedo Ibérico* en 1967; allí prestó atención a unos jóvenes poetas españoles con los que coincidía en la revaloración de lo “humano” en sus poesías; aquellos poetas no eran otros que Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente y Claudio Rodríguez; y reconocía la poca información con la que contaba sobre la literatura que se estaba haciendo en España. Pese a esa justificación, que no sabemos si respondía a la desinformación por la dificultad de acceder a la vida cultural y literaria del interior o más bien a una falta de interés por parte del autor hacia lo que sucedía, la lectura de su trabajo nos permite ver el acierto en sus valoraciones y la intuición crítica de Segovia.

Un aspecto que llama la atención es la elección de autores no canónicos por aquel entonces; esta selección personal responde a una actitud moral que explicaremos más adelante, pero que tiene que ver con su oposición a la institucionalización interesada del arte, a la desautomatización de la lectura y a recuperar una tradición literaria (como fue el caso de los Contemporáneos o de los escritores exiliados que no eran tan conocidos).

Desgraciadamente, no podemos detenernos en todas sus críticas por lo que vamos a escoger aquellas que permitan ejemplificar algunas de las nociones poéticas de Segovia: vida, emoción y sentimiento, autenticidad, misterio poético, belleza y realidad.

Tomás Segovia destacó un rasgo que para él es imprescindible, clave, en la poesía, o por lo menos en la única poesía que le interesa: La presencia de una poesía viva, en donde aparezca la expresión de la vida del hombre, es decir, atravesada por la realidad, por los hechos intrabiográficos; pero también que sea capaz de despertarnos a la vida en su lectura, es decir, capaz de comunicar la emoción, el sentimiento, el

misterio poético; una poesía en donde se produce el dialogismo, es decir, el reconocimiento del otro.

Esta defensa abierta del sentimiento y de la emoción en la poesía y de la vida en el poema planteaba una oposición clara a los movimientos de vanguardia que volvían con fuerza en los años sesenta; por otra parte evidencia la influencia del simbolismo romántico; pero también a las posturas esteticistas que querían separar la vida y el sentimiento de la poesía, como si esta se hiciera solo con palabras, como instaba Mallarmé. Esta actitud de independencia artística la mantuvo Tomás Segovia hasta el final de su vida, como permiten ver sus críticas. Para Tomás Segovia solo alejaban al lector de la realidad:

Las escuelas que siguen al romanticismo son ya escuelas maliciosas, sin rastro de ingenuidad. El artista se funda en su conciencia y el arte en sus leyes internas. Se excluye de la literatura todo lo que es extraliterario y de la poesía todo lo que es extrapoético, incluyendo lo literario. La poesía se va haciendo cada vez más ininteligible para el no especialista, cada vez menos “objetiva”, cada vez más independiente de cualquier fenómeno humano paralelo, ya sea moral, utilitario o simplemente vital. El poeta prefiere la “sensación” a la cosa, el sueño antes que la realidad, y hasta el funcionamiento mismo de su mecanismo psíquico inconsciente antes que las formas racionales de la conciencia. (1988: 70)

Precisamente esa oposición es clave para entender su postura poética y su reflexión sobre el arte. Las críticas literarias sobre Juan Ramón Jiménez, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Giuseppe Ungaretti comparten una postura más que evidente contra las interpretaciones vanguardistas y de algunas escuelas literarias como veremos. No niega que hayan participado de sus presupuestos estéticos, sino el peso o la finalidad que se les ha otorgado en el global de sus poéticas, es decir, para Segovia son

incursiones necesarias en el camino formal de experimentación poética, como instrumentos para encauzar la expresión, el contenido poético; no se quedan en la artificialidad de muchas de estas posturas, por ejemplo si nos referimos al surrealismo no practican una escritura inconsciente que se desvincula de la realidad; para Segovia lo que buscan todos estos poetas que le interesan, aunque lo hagan a través de un movimiento de vanguardia, es la expresión. Por lo tanto, todos los autores comparten, de una manera u otra, una clasificación dentro de un movimiento de vanguardia o son identificados con algún tipo de obra esteticista, intelectualista o hermética; son los casos de Juan Ramón Jiménez, Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia, autores que debido a su cercanía con la poesía pura en un momento dado de su evolución poética, a Mallarmé y Valéry principalmente<sup>73</sup>, o por el uso que hicieron del lenguaje simbolista, se les clasificó como poetas ininteligibles en los que la búsqueda formal o intelectual primaba sobre la realidad y el ser humano; Guisepe Ungaretti se le reconoce como un poeta hermético y esteticista; Octavio Paz su poesía surrealista y marcadamente intelectual. En éste sentido, para Tomás Segovia cualquier contacto con las vanguardias respondía a una experimentación formal con la que expresar lo que tiene el poema de vida. Y precisamente éste es un rasgo que Carlos Monsiváis destacó en la poesía de Segovia: “persecución del misterio tras la forma” (2010: 305).

Por otra parte, le preocupaba esa tendencia hacia la institucionalización de ciertos autores por parte del poder y de las tendencias estéticas dominantes porque tergiversaban los sentidos del texto y las actitudes de sus autores. Por lo tanto, la crítica literaria de Tomás Segovia se va a caracterizar por buscar el sentido no enajenado de la obra en cuestión; así en el ejercicio de la lectura rescata los sentidos que la costumbre y

---

<sup>73</sup> Jorge Cuesta influyó durante un tiempo en Gilberto Owen y a Xavier Villaurrutia. Compartieron lecturas de Góngora, el simbolismo francés, Gide, Valéry. Véase Sheridan (1985).

el lenguaje fueron ocultando; o dicho de otra forma: hacer de nuevo una lectura directa de los textos para desautomatizar las distintas interpretaciones críticas de cada época y así volver a encontrar aquellos sentidos que estaban ocultos o ausentes en esas críticas. Pero, Tomás Segovia es consciente de que cada acto interpretativo supone generar nuevos horizontes de sentido; y esta búsqueda de sentidos no es otra cosa que hacerles recobrar su sentido; porque el arte y la poesía buscan la plenitud de sentido: la poesía “busca el sentido limpio del decir” (2015: 134), como tantas veces nos ha recordado el propio Segovia, en esa actitud que impregna toda su obra, es decir, el sentido final de toda obra lo que busca es expresar; nos dice el poeta que cualquier obra que excluya el sentido deja de “ser” para convertirse en objeto, por lo tanto en algo utilitario, pero pierde su sentido, su esencia:

Una de las fórmulas más altisonantes para resumir la estética contemporánea es la que dice que el arte, o la poesía, no quiere decir nada, simplemente dice, y dice lo que dice. Conviene hurgar en esta elegante frase, que suele adornarse con el nombre de Rimbaud o el de Mallarmé. Lo que un lenguaje real dice resulta de lo que alguien quiere decir. Un enunciado real, no teórico o virtual, no es un hecho, es un acto. Un acto del que se puede o incluso se debe responder. Un decir que no puede situarse en el terreno del querer decir y el querer entender no es un decir. A lo que apunta en realidad nuestra fórmula es a identificar el significar con el ser. Un poema, un cuadro, no significan; son. Pero cuidado: si el planeta Marte o el principio de Arquímedes parecen decirnos algo es porque les hacemos decir algo. Esas cosas por sí mismas no dicen nada por la simple razón de que no pueden querer decir. El planeta Marte no significa nada: es. Una obra de arte o de poesía que dice pero no quiere decir no es diferente de un objeto. Se comprende que la fórmula se aplique sobre todo a las artes plásticas, inseparables de una existencia material. (2011: 130)

En este proceso de des-ocultamiento vamos a ver desplegarse de forma paralela las ideas estéticas, poéticas y críticas del propio Segovia.

Pero, además, este posicionamiento a favor de algunos miembros del Grupo de los Contemporáneos o de Juan Ramón Jiménez hay que interpretarlo en su debido contexto, como una actitud de compromiso estético y ético. Cuando Segovia los trae a

la palestra son autores que no gozaban del reconocimiento que habían tenido en otras épocas. Esta intención de rescatarlos del olvido, al que han sido conducidos por lo que Segovia llamó “pereza mental” o “falta de crítica”, supone un modo de resistencia, de ir contracorriente o de alegatorio reivindicativo –nos permitimos aludir a nociones que el propio autor ha utilizado como títulos de sus libros–, y una forma de reclamar una tradición poética que no coincidía con la dominante. Tomás Segovia reclamó una búsqueda de la tradición dinámica, en movimiento cercana a la propuesta por Octavio Paz en su tradición de la ruptura (Paz: 1966), en un momento en que veía huérfanos de referentes a los jóvenes escritores. El periodo de la modernidad supuso una negación de los valores anteriores y de la propia tradición; esta negación produjo un vacío. Segovia defendió la búsqueda del pensamiento tradicional pero aportando la renovación. Dice Segovia en 1961:

Porque este arraigo, que no consiste en *conservar* una tradición, sino en vivirla, en cambiarla, en situarnos ante ella, es decir en *usar* de veras esa tradición, tiene que ser articular nuestra literatura y no fijarla. Vivir arraigado es vivir con literatura, o más exactamente vivir con poesía, usar la poesía. La poesía, en su multiformidad, es la memoria viva, la memoria nutricia y circulante, tanto en nuestras existencias como en nuestra historia de pueblos. Y el estado de orfandad de los escritores de México consiste en que la poesía disponible no se usa, no circula, no es nuestra moneda cotidiana con que ejercer un comercio no de precios, sino de asimilaciones sanguíneas. (1988: 46)

Tomás Segovia propone una lectura sin anteojeras, mostrando cómo incluso en autores y en los momentos en los que habían participado en determinadas escuelas literarias, su obra poética no renuncia a expresar la realidad, apareciendo una poesía viva y emocional. Tomás Segovia contravendrá así las acusaciones de intelectualismo que muchos de ellos recibieron en ese afán de dividir la poesía entre tendencias que se centran en la forma o las que lo hacen en el contenido; señaló unos rasgos comunes en todos ellos: la experiencia vital en la poesía, la relevancia de lo sentimental, de la



emoción y la autenticidad, la vida del hombre, la revelación del misterio poético: el reconocimiento del otro. Para Tomás Segovia el problema en la poesía fue siempre el de la artificialidad, el de la impostura. La poesía no se inventa, la poesía se descubre, se revela; la poesía tiene que ver con la vida cotidiana y con la realidad.

Estas críticas son una buena forma de demostrar que toda lectura es ideológica y que cualquier acercamiento a la literatura se hace siempre desde un lleno ideológico; ninguna lectura es inocente ni desinteresada.

Juan Ramón Jiménez<sup>74</sup> es uno de los poetas a los que más atención dedicó en sus primeros ensayos, que comenzó a escribir durante los años cincuenta; allí reconoció la admiración y la influencia que el poeta andaluz tuvo no sólo para él, sino para toda la poesía posterior en lengua española.<sup>75</sup> Creemos conveniente mencionar este acercamiento temprano porque suponía algo más que una caprichosa inclinación estética hacia una poesía de corte simbolista; suponía una actitud de independencia al reivindicar a una figura tan controvertida dentro y fuera del mundo del exilio.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> “Homenaje I”, “Homenaje II”, “Apuntando a Juan ramón Jiménez”, “Juan Ramón Jiménez: La otra fidelidad”, “De botellas al mar y de Juan Ramón Jiménez”, “Juan Ramón Jiménez ayer y hoy”, “Juan Ramón o el artista”.

<sup>75</sup> Esta admiración se produjo desde bien pronto, cuando aún el poeta vivía en su exilio puertorriqueño, lo que permitió que Juan Ramón tuviera ocasión de descubrir por casualidad las críticas de un joven poeta exiliado que “por fin” supo comprender su obra, como le hizo saber en una carta in fechar pero en donde hacía alusión a la crítica que realizó Tomás Segovia del libro *Animal de fondo*. Archivos de Tomás Segovia.

<sup>76</sup> Juan Ramón Jiménez no se significó políticamente dentro del ambiente del exilio. Parecía que las posiciones poéticas de los jóvenes se dividían entre aquellos que elegían como modelo la actitud moral de Antonio Machado o el simbolismo romántico de Juan Ramón Jiménez. Ésta defensa de la poesía de Juan Ramón le valió a Segovia, junto a otros escritores de su generación, las duras acusaciones de algunos miembros del exilio que veían en sus obras una falta de compromiso político. Por ejemplo Max Aub desde las páginas de la revista *Sala de Espera*, les llamó jóvenes inadaptados, conformistas y carentes de empuje, dice: “Daría cualquier cosa por verlos enfrentarse y confundirse con la vida, con la energía de su juventud, y sacudirse ese polvo romántico y existencialista, que nosotros recibimos, hace veinticinco años, a través de la Revista de occidente.” (Valender: 68-69)

Tomás Segovia quiso reflejar dos sentidos básicos e interdependientes sobre los que se construía la cosmovisión poética de Juan Ramón: uno moral y otro estético. El primero de ellos se refiere a su actitud ética ante la experiencia vital del exilio; una actitud que no difiere mucho de la asumida por Segovia: ambos rechazaron hacer de la identidad del exilio una bandera. En su ensayo “La otra fidelidad” resaltó la coherencia de Juan Ramón hasta el final de su vida manteniéndose en el exilio por fidelidad a los principios democráticos de la República, pese a que no participaba ni de las instituciones políticas ni de esa identidad exílica sobre la que se articuló dicha sociabilidad.

No hay en este exilio una nota de tono programático, declarativo, reivindicativo, petitorio. El exilio está allí como lo que es en la realidad vivida: un modo de vivir, un enigma más que una identidad, una pregunta más que una definición, una circunstancia que nos pone en un mundo aunque nos saque de otro, que no nos exime de vivir por haber perdido una de nuestras vidas, ni nos justifica por sufrir la injusticia, ni dirime inapelablemente sobre el sentido de nuestro futuro ni del presente en que lo construimos (Segovia, 2007: 66)

La noción de “fidelidad” es clave en la obra de Segovia y la podemos equiparar a la noción de “compromiso”. Eugenia Houvenaghel en sus artículo “Aproximaciones al exilio de Tomás Segovia a través de la “fidelidad” de Goethe, Cesare Pavese y Albert Camus” (2014) reflexiona sobre esta noción bajo la luz del pensamiento existencialista francés. Allí plantea tres de los sentidos con los que se compromete la obra segoviana: fidelidad con la vida, fidelidad con la obra, fidelidad con los “valores”, o lo que es lo mismo, con el proyecto individual del “yo”. Para la autora ésta actitud demuestra un discurso de tipo moral que muestra cómo debajo de una acción que aparenta ser una infidelidad se esconde una fidelidad mayor:

(...) las apariencias engañan: lo que parece ser una infidelidad a un determinado sistema o institución de hecho equivale a una actitud fiel a otro valor que se presenta como superior, más profundo, más auténtico. Así es como

la fidelidad a un principio se equipara a la rebeldía contra otro sistema, instituto o valor. (Houvenaghel: 293)

Para la autora un rasgo necesario es precisamente su carácter proteico en función de los cambios de las ideologías y de los contextos que rodean al autor. Tomás Segovia deposita su fidelidad en un determinado “valor”.

Como veníamos diciendo, la actitud de independencia ética que señaló en Juan Ramón era extensible a su compromiso estético y este rasgo era precisamente lo que le alejaba de militar en las vanguardias:

Así como no militó nunca en el exilio instituido y sin embargo podría decirse que, en un sentido menos instituido, es un paradigma del “verdadero” exilio; así estuvo lejos también de militar en ninguna vanguardia, y sin embargo podría ser paradigma de muchos vanguardismos. (Segovia, 2007: 73)

El segundo aspecto que analizó profundamente Segovia es el que alude a la concepción estética de Juan Ramón Jiménez. Para Tomás Segovia su obra hay que entenderla como un desarrollo orgánico y no como partes independientes clasificadas por etapas en función a las elecciones de las formas de cada movimiento estético del que participa; la construcción de un proyecto total a lo largo de una vida cuya etapa de madurez supone el periodo más pleno y el que da sentido finalmente a la totalidad de su obra. La construcción de una obra y no de poemas independientes:

Yo creo, por el contrario, no ya que la última época de Juan Ramón es también la más plena, sino incluso que ahora y sólo ahora, ahora que hemos podido leer dos o tres de sus últimos versos, es cuando nos damos cuenta de lo que sus otros libros eran en realidad; cuando se nos revela claramente su riqueza y cuando nos dejan ver por fin por qué eran como eran y adónde iban siendo de esa manera. (2007: 21)

Por lo tanto, el sentido de una obra no es otro que el propio desarrollo de la misma, la curva, que llamara Tomás (2007: 22), y que nos permite ver por fin lo que Juan Ramón andaba buscando todo el tiempo: la expresión de una vida y no la construcción de un estilo. Según Segovia, esta constante búsqueda estética de los instrumentos, las formas y el lenguaje responde a la necesidad para transmitir el contenido que quiere expresar en cada etapa de su vida; se da una tensión entre la forma y el contenido pero nunca una negación de uno por el otro; aunque la finalidad principal será la de “expresar”, lo que llama Segovia, una “biografía propia” (2007: 22). Se produce un acoplamiento entre el estilo y la expresión del contenido. Dice Segovia a éste respecto:

Poesía desnuda sí es, sí aspira a ser la de Juan Ramón Jiménez; pero no poesía pura. La expresión ha sido siempre fundamental para él, y lo ha sido cada vez más, hasta llegar a los últimos poemas donde parece existir sola, donde la maestría adquirida a lo largo de tantos años le permite esa naturalidad, esa fluidez que nos da la ilusión de asistir directamente a lo que quiere decirnos, como si sólo así pudiera decirse, y que hace que solamente después nos demos cuenta de cómo está dicho, cómo está hecho el poema, sus peculiaridades, ritmo, rima, aliteración, vocabulario; (...) no se ve más que el sentimiento, la voz desnuda. (2007: 23-24)

Segovia compartió con Juan Ramón la idea de una poesía desnuda, es decir, corpórea, en donde se muestra la expresión de los sentimientos y de la intimidad del poeta y no la idea de una poesía pura; porque lo que quiere comunicar el poema es la expresión del sentimiento del poeta y para ello hay que mirar hacia la realidad y no construirse en base a los juegos del intelecto; no puede ser poesía pura porque esto supondría que el uso del lenguaje dentro del poema fuera autorreferencial, lo que supondría entender la poesía como inmanente y separada de la realidad del hombre. La poesía como objeto radicalmente histórico no puede perder de vista su origen y su destinatario: el hombre. Dice Tomás Segovia:

Porque hemos visto que su confianza está en la sucesión de hechos que atraviesan la conciencia, o espíritu, o intelecto; pero no en ese intelecto solo, en ese espíritu como forma, en esa conciencia funcionando en el vacío. Esto es lo que le salva de la poesía pura. Lo que hace el purismo a lo Mallarmé, al replegarse hacia sí mismo, es retirar su crédito a la realidad, abriéndoselo en cambio a las manipulaciones de la conciencia; lo cual supone, si no queremos volver a caer de inmediato en esa realidad manipulada, que este crédito se le abre en rigor a la manipulación abstraída, a las operaciones, independientemente de sus contenidos, es decir a la operación pura. La poesía pura, en una palabra, supone una mecánica del espíritu, por complicada que sea. La poesía de anotaciones de Juan Ramón, por el contrario, está toda impregnada de una actitud opuesta: abre a la realidad un crédito ilimitado; confía en que la pura sucesión de los hechos, con la correlativa sucesión de las reacciones del ánimo, forman sentido. (...) no cree que las ideas sean una intromisión ajena y como violadora, mientras que la forma, propia del espíritu y su verdadera creación, es eterna, y eterniza ese espíritu. Por eso lo que Juan Ramón quiere no es una poesía pura, sino desnuda, que es como decir una poesía corpórea. Lo desnudo, en efecto, es más corpóreo que lo vestido (2007: 45-46)

Por eso Tomás ha dicho en múltiples ocasiones que escribir, expresar, es exponerse, porque significa mostrar la propia existencia, mostrar al hombre, los rasgos que marcan una vida. Qué nos entrega la poesía, se preguntará:

porque si algo ha de compartir con nosotros ha de ser un sentimiento: es decir, la revelación que un ser tiene de otro ser directamente, abruptamente, como la tendría de sí mismo, y que define para él a ese otro no por una manera de pensarlo, sino por una manera de vivirlo; revelación, no lo duden ustedes, que sí existe. Estas revelaciones, o sea las del sentimiento, son las que nos entrega la poesía. (2007: 54-55)

Reclama una poesía que se comprometa con la realidad; la renovación de las formas debe ser secundario (2015: 319); una vuelta al realismo expresivo. Nos dice refiriéndose a un poema de Juan Ramón Jiménez:

Esta final revelación de su vida, expresada en su final canto conseguido, es la que cuaja por ejemplo en el poema “Del fondo de la vida”. En ese espino seco del que habla el poeta encarna la visión, la revelación de la realidad, de que la realidad es verdad; la revelación de la consistencia de las cosas en su “expresión distinta”, como dice el poeta; la certidumbre de que, como ha dicho otro poeta actual “la vida no es sueño”. Ver esto, ver esta revelación viva, vivida, vital, ver esto en un espino real, como sentido de lo real, o, para decirlo con sus palabras, “como hueso semillero de lo real”, verlo y expresarlo como él lo

expresa, con su peculiar ritmo natural, con su peculiar estilo escogido, con sus ideas y su sentimiento, revelándose y construyéndose a un tiempo, dando voz a su destino en los dos sentidos de la palabra: como fatalidad aceptada y como sentido conquistado; hacer de todo esto: sensación e invención, idiosincrasia y cultura, facultades y albedrío, revelación y comprensión, realidad e ideal, todo fundido, una unidad viva y luminosa; eso es para mí la poesía, por lo menos la única que de veras me importa: la poesía viva. (2007: 34)

Lo importante es lo que el poema nos revela, lo que nos hace sentir, más allá de él mismo, el “deslumbramiento” que va más allá del poema. La poesía no debe “decir”, sino que debe “expresar”. Para Tomás Segovia el misterio que se revela en la poesía es el otro. El misterio que ve en Juan Ramón Jiménez; y que va a ver también en los demás poetas que hemos mencionado.

Por lo tanto, para Tomás Segovia la función de la poesía es la de iluminar y en eso coincide con María Zambrano y con Juan Ramón Jiménez. La poesía como una mirada y no como una declaración. La poesía debía ser una revelación de lo real. Añade sobre el poema:

El poema (...), tiene un origen y un destino, y ese destino (...); ser interpretable, aplicable, usable. No es terminar en sí mismo lo que pide el poema, ni tampoco empezar en sí mismo, sino vivir, entrar en el sentido general de la vida con todos los riesgos que eso implica pero también con las protecciones y límites que la vida exige: los del respeto, la justicia, la coherencia, la responsabilidad, el sentido común. (2007: 63-64)

Tomás Segovia reivindica dentro del poema un elemento indispensable, y tan desprestigiado cuando hablamos de poesía, como es el de la expresión de la intimidad y de los sentimientos del poeta. Nos dice refiriéndose a Juan Ramón:

Aunque se habla mucho del orgullo, del egoísmo y hasta de la torre de marfil de Juan Ramón, creo que este carácter de expresión de una vida y de un destino concretos no podría negárselo nadie a su obra. Se usa hoy en día la palabra “intimista” para insultar a ciertos poetas. A mí acusar de “intimista” a la poesía lírica me parece tan absurdo como acusar de racional a la lógica. Porque, en fin, una cosa que se define como arte, que es además arte sin personajes, que

no es figurativo y donde el ritmo es, históricamente, el rasgo exterior más constante, ¿cómo podría no ser íntima? ¿Cómo podría un poema, aunque fuese una oda a Stalin, estar hecho de otra cosa que de ritmo, sensaciones, sugerencias, asociaciones y otra serie de cosas que, puesto que no pueden, por definición, obtenerse objetivamente, son necesariamente íntimas? Otra cosa es que se nos diga que sólo tienen valor aquellos poetas cuya intimidad coincide con la del mayor número. Pero ¿cómo saberlo sino cada uno por sí mismo –es decir otra vez íntimamente?

Juan Ramón es en efecto un poeta “intimista”; es decir, un poeta. Pero el “intimismo” no es lo mismo que el juego purista o abstracto. Expresar sentimientos íntimos es expresar y es sentimiento, es decir, es vida y destino. Expresarse es pues, para este tipo de artistas, el problema y el ideal último. Pero el hombre sólo puede expresarse construyendo. Toda la vida es expresión, quehacer expresivo, pero la poesía es la expresión que quiere ser expresión, que no es sólo una emanación del acto que va a otro fin, sino del acto que si expresa se cumple. Por eso para estos artistas construcción y expresión son los dos términos de la obra de arte, pero no son dos términos simétricos. (2007: 29-30)

Esta defensa de la poesía emotiva y sentimental la va a señalar también en sus críticas sobre Eugenio Montejó. (1991: 100)

Del Grupo de los Contemporáneos sintió especial predilección por aquellos poetas en los que la vida, la experiencia, sentía que se manifestaba en sus poesías, es decir, aquellos que se alejan de la artificialidad poética. Por eso se preocupó de Gilberto Owen y de Xavier Villaurrutia pero nunca de Jorge Cuesta. Esta idea de la vida en el poema lo va a destacar a su vez en la poesía de Gilberto Owen.

Detrás de la construcción de la poesía de Gilberto Owen<sup>77</sup>, *Perseo vencido* -libro único donde recoge toda su obra poética: *Desvelo, Línea, Sinbad el Varado*-, debajo del lenguaje simbólico, mítico, de las imágenes y de los juegos de intertextualidad que recorren su poesía lo que hay es un libro que habla sobre la vida del poeta: es decir, lo

---

<sup>77</sup> Tomás Segovia escribió sobre Gilberto Owen “Nuestro contemporáneo Gilberto Owen”, “Prólogo a Owen”, “Owen, el símbolo y el mito”. En realidad, los dos primeros textos son prácticamente el mismo con alguna pequeña modificación. En el último desarrolla la idea que ya señaló en los textos anteriores sobre el lenguaje mítico, simbólico y poético.

que subyace debajo de la forma es el elemento biográfico, el poeta necesita comprender su vida:

(...) la trasmutación poética de la materia biográfica es precisamente, me parece, lo más profundo que hay en la obra de Gilberto Owen. (2011: 64)

Para Tomás Segovia este elemento vital es imprescindible y le confiere al poema esa emoción, la vida, el misterio que nos revela. No niega el elemento intelectual de su poesía, lo que niega es que sea un impedimento para recibir el “descubrimiento”, la “revelación” de la que nos hace partícipe el poema:

Por eso puede permitirse una poesía que no por estar realizada con mucha reflexión y virtuosismo deja de ser una poesía cargada de emoción, al borde incluso del sentimentalismo, cuyos temas pueden relacionarse a menudo con los de las canciones sentimentales que son el subproducto de la subcultura urbana de nuestra época –y cuya factura, evidentemente, muy distinta, logra sin embargo, cosa bastante rara, poemas donde las alusiones librescas, las imágenes complejas e intelectuales, la pureza del lenguaje, no impiden que puedan leerse en voz alta y saborearse como pueden serlo otras poesías en realidad infinitamente más simples y directas. (2011: 85)

Dice en otra de sus críticas que aparece en *Sextante*: “en arte no es pecado enfocar el mundo con el intelecto; lo que es pecado es enfocar el intelecto” (1991: 93).

En ese sentido Segovia entiende el acto la poesía como un acto comunicativo, como diálogo. El poema no comunica al poeta pero se establece siempre una comunicación en el proceso de la lectura.

Tomás Segovia distingue entre poesía y poema. El destino de un poema es ser interpretable, usable:

(el poema) tiene un origen y un destino, y ese destino no es necesariamente la autosuficiencia y el celibato, sino ser interpretable, aplicable, usable. No es terminar en sí mismo lo que pide el poema, ni tampoco empezar en sí mismo, sino vivir, entrar en el sentido general de la vida con todos los riesgos que eso implica pero también con las protecciones y límites que la vida



exige: los del respeto, la justicia, la coherencia, la responsabilidad, el sentido común. (2007: 63-64)

Los heterónimos de Eugenio Montejó le sirven para hablar sobre el sujeto poético. El arte tiene sentido porque parte de un sujeto; el poema es expresión de alguien y esa es la experiencia que tenemos del poema (1991: 119). Segovia sabe que el sujeto que aparece en el poema no es necesariamente el poeta; puede ser un sujeto de ficción, pero a ese “yo poético”, ficcional o no, siempre es a quien le sucede. La ficción en poesía siempre remite a nuestra realidad; la literatura, para Segovia, no crea mundos distintos, el referente será siempre nuestro mundo; y si no es el mundo: será el hombre.

Tomás Segovia comparte esta idea con el escritor italiano:

Si ese *yo* del poema no es una ficción incluso si es una irrealidad, la “naturalidad” del poema dependerá precisamente de que ese que habla en el poema hable en un contexto reconocible, o dicho de manera más formularia, de que hable en este mundo y no en “otro mundo”, un mundo que “no existe”, porque Montejó es de los que creen que no hay más mundo que éste, lo que pasa es que este mundo es muchos mundos. El novelista puede decir que una marquesa que no existe salió a una hora que no existió. Su manera de no evadirse a otro mundo es inventar uno que se parece muchísimo a éste, y eso es un guiño con que nos dice que aunque invente una ficción, no ha dejado de hablar de este mundo. Pero puede también inventar mundos muy poco parecidos a éste. Entonces se parece un poco más al poeta, pero es por lo que ambos *no* hacen: ni uno ni otro tratan de jugar a que era verdad una historia que es mentira. (...) Aun así, el fabulador inverosímil sigue muchas veces hablando, si no del mundo, sí del hombre, más o menos fuera de contexto. Y entonces lo juzgaremos como a un poeta: su fábula, para decirlo una vez más a lo Montejó, podrá ser más o menos natural o artificial. El poema será más lo uno o lo otro según la emoción o el sentimiento. (2011: 111)

Estos elementos que estamos mencionando los resalta también en la poesía de Ungaretti de la que dice que en su búsqueda temprana de la revolución de las formas llegó a una poesía concentrada y breve; toda la carga significativa y el ritmo le servían para expresar los sentimientos (1991: 109). Va a resaltar también la importancia del sentimiento, la poesía como medio para expresar la vida del hombre, una poesía concisa

y desnuda, una poesía que se abre a la realidad y no hermética, muestra la autenticidad de ese sentimiento. Vemos las semejanzas y los rasgos de los poetas sobre los que escribe. Equipara la evolución de este poeta hermético con la de Juan Ramón Jiménez; el purismo y el esteticismo eran desnudez y el hermetismo también era una forma de desnudez para Segovia (1991: 111). Algunos críticos han destacado en la poesía de Segovia el hermetismo y la desnudez como dos conceptos claves (Gay, 2013). Tomás Segovia coincide con Ungaretti en su idea sobre lo que es la poesía: “en el arte el sentimiento no podrá nunca separarse de la inteligencia” (1991: 114).

A partir de todas estas críticas Segovia nos está diciendo que lo que tiene de universal la poesía es precisamente “el sentimiento histórico” (1991: 113).

Esta reivindicación de la vida resulta más contradictoria cuando se acerca a escritores en donde la reflexión sobre la muerte está más presente. Son los casos de Xavier Villaurrutia, Cesare Pavese, Albert Camus. Sin embargo, en todas ellas Segovia consigue iluminar el sentido profundo de la obra y encuentra en esa aparente afirmación de la muerte en realidad una afirmación rotunda de la vida; y si no es así, una respuesta a una fidelidad mayor como es en el caso de Cesare Pavese. Paradójicamente, nos preguntamos ¿cómo sobre la fidelidad a la muerte se va a esconder el amor a la vida? Solemos pensar que la muerte y la vida se excluyen mutuamente, aunque también nos dijo Sartre que la existencia de una implica la existencia de la otra (2003). Veamos exactamente qué piensa Segovia.

En su estudio sobre *Nostalgia de la muerte*<sup>78</sup> va a resaltar que la poesía de Villaurrutia se construye con experiencias y no con ideas; de esta forma busca esa

---

<sup>78</sup> A Xavier Villaurrutia Segovia le dedicó varios artículos: “El mundo de Xavier Villaurrutia” publicó en Universidad de México en 1954, “La experiencia de Xavier Villaurrutia” publicó Revista Mexicana de Literatura en 1960, “Villaurrutia desde aquí” publicó en Nivel en 1961.

nostalgia de la muerte y consigue una poesía muy emocional. Vamos a ver el mismo mecanismo de las críticas anteriores; toma la idea más generalizada sobre su obra buscando ese otro sentido. Escoge un libro en el que encontramos al poeta más pleno, en este caso precisamente va a mostrar su relación con la realidad a través de su vínculo con la muerte. El poeta de lo que siente miedo es de la vida y no de la muerte.

Es la muerte la prueba de la vida, es una esperanza porque sabemos que estamos vivos pero también terrible porque es la muerte la que aprueba que hay vida (Segovia, 1988:18); solo brilla el deseo, pero el amor de Villaurrutia es como el de Cernuda: el amor es exclusivamente deseo (Segovia, 1988: 19), un deseo que destruye; por lo tanto, el amor tampoco es la salida pero su experiencia del amor le permite, al menos, ser consciente de su existencia (Segovia, 1988: 21).

Destaca en el poeta mexicano una poesía cargada de emoción, de dolor, sincera, que fue ganando en delicadeza y sensibilidad y que consigue ponernos en contacto con la experiencia. Una poesía que expresa pero no dice:

En ella se expresa con el acento de un auténtico poeta un drama muy profundo y muy verdadero, el drama de un hombre insomne, lúcido y aterrado, que se vio satánico (satánico de verdad, sin literatura), y supo no cerrar los ojos, y que tal vez al final murmuró unas palabras de aceptación que le colocaban en el terreno de la espera, a un paso de la esperanza. (Segovia, 1988: 23-24)

Concluye Tomás el texto con su idea sobre la poesía:

Es la memoria ininterrumpida del hombre, la memoria sostenida desde el tiempo inmemorial, desde que el hombre es hombre. Es la manera de estar atento casi sin respiro; de no distraerse de esto que es ser un hombre en un mundo; de estar despiertos, como dice Villaurrutia, incluso cuando dormimos. En todas las luchas está comprometida porque en todas tiene una palabra que decir, la palabra de ese sobreentendido sagrado, intocable, de que hablaba yo antes. Su fin, nos dijo Villaurrutia, es expresar al hombre, expresarlo en este estrato irreductible, en ese fondo último y sagrado. Ese fondo del hombre es el

que asoma en la palpitación de la palabra viva, expresándose en ella como sólo podría expresarse igualmente en su carne y su sangre con su mirada. (Segovia, 1988: 42)

Para Segovia toda poesía persigue un misterio. La diferencia es que hay poesías que se construyen a partir de una idea, de un misterio que se tiene de antemano, la inspiración está plasmada antes de escribir, y otra poesía, la de Villaurrutia que se va haciendo porque el poema

Pero la inspiración de Villaurrutia vuelve a *suceder* cada vez y está sucediendo a cada instante de la lectura, y no como un premio alcanzado al final (...), sino entregada con el poema mismo, a la manera en que el amor se entrega con un cuerpo, porque el poema no ha sido hecho para que el poeta nos diga algo por su intermedio, sino en primer lugar para decírselo al poeta mismo, como un acto de paciente y sorda violencia mediante el cual el poeta fuerza al misterio, a hablar, a decir unas palabras que, antes de escribir, el mismo autor no conocía sino como presentimiento y oscura llamada.

Tomás reconoce el carácter sagrado de la poesía; no se la puede tocar, no se puede hablar de ella: “la experiencia y la expresión poética son para mí: expresión de lo inefable, latido secreto de un hombre” (Segovia, 1988). La poesía transmite algo de lo que no se puede hablar, nos transmite una experiencia pero su esencia, su latido, no se puede transmitir. Ese es el misterio poético y su inefabilidad. Un misterio que se le revela al poeta pero que se encuentra con la imposibilidad del lenguaje para expresarlo; lo único que puede hacer es mostrar que existe ese misterio.

A Cesare Pavese le dedicó varios artículos en los años cincuenta y sesenta donde atendió tanto a sus novelas como a sus diarios. Tradujo también sus poemas para un número especial que le dedicó en la *RML*. Pavese se suicidó en 1950 en Turín. La lectura de sus diarios *El oficio de vivir* dan testimonio de un hombre que sufrió

profundamente de amor, atormentado, con crisis, conflictos políticos. Pero, Segovia se va a centrar en los elementos que constituyen la vida de un hombre: el amor, la belleza, el arte. Pavesse se adentra sobre el sentido de la vida, igual que hizo Albert Camus en su ensayo sobre el suicidio: *El mito de Sísifo*<sup>79</sup>, pero la respuesta final a la pregunta sobre si merece la pena vivir o no, es decir, sobre el sentido de la vida, fue distinta. Pavesse encontró la coherencia en el suicidio. Es una determinación que Segovia cree que no se puede interpretar porque su naturaleza es absoluta y nunca podemos llegar a conocerla. Sin embargo, nos dice en su análisis que *El oficio de vivir* es el testimonio de un hombre vivo. Así, Tomás busca el sentido vital de esta obra y nos dice que murió por fidelidad a la muerte, único destino de la vida; su fidelidad a la muerte es algo más profundo que la vida: es el sentido de la propia vida:

para ellos la muerte es como la vida por debajo, es lo que la vida les promete y depara, y siendo, lo único a lo que vale la pena ser fiel, la escogen como centro de su vida, que para ellos no puede ser más que fidelidad. (1991: 47)

Estemos de acuerdo o no con las interpretaciones de Segovia, lo que nos interesa es señalar cómo su mirada trasciende esa primera lectura, más evidente, para encontrar una reflexión que conduce hacia la vida. Dice en “Pavesiana II:

El misterio pavesiano: el misterio de la vida humana a la luz del día y en su naturalidad misma, sin esoterismos ni “poesía”; la irradiación “natural” de un *significado* imperioso y decisivo, pero irreductible a fórmula y a explicación analítica, que tiene todo gesto, toda expresión humana, y cuya intercomunicación infinitamente entrecruzada forma la atmósfera que respiramos y que llamamos nuestra vida. (1991:54)

---

<sup>79</sup> En esta obra comienza planteando la única pregunta fundamental que debe hacerse la filosofía: la de si la vida merece la pena de ser vivida (2004). Sabemos que su valoración final fue positiva; para el autor francés sí merece la pena vivirla, aunque sea absurda, aunque no consigamos encontrarle su sentido final.

Ese sentido final es para Segovia la existencia misma. Por eso el valor de la vida hay que depositarlo en nuestras decisiones sobre cómo estar en el mundo. El pensamiento de Segovia está recorrido por el existencialismo francés pero también por el pensamiento de Heidegger.

Un concepto que hemos mencionado varias veces ha sido el de “autenticidad”. Para acercarse a la noción de “autenticidad”, a Segovia le vienen muy bien estos autores acusados de “intelectualismo” porque le sirven para contraponer la idea de una poesía fría frente a una poesía emocional, distinción en la que no cree. Para él la poesía sólo tiene un camino y es el de transmitir ese deslumbramiento, ese misterio que hemos mencionado. Esto es lo que une a toda la poesía. Lo demás son planteamientos sobre los caminos de la poética individual de cada autor.

En la “autenticidad reside la verdad, la realidad, el hombre, la vida. No es la artificialidad de una búsqueda abstracta, de una palabra perfecta, ni el poema tiene que estar recorrido por acontecimientos concretos porque lo que busca el poema es transmitir esa revelación, o ese descubrimiento, que no es otra cosa que el reconocimiento del otro. Esta idea la va a destacar en la poesía de Octavio Paz, por ejemplo. La existencia de la vida encarnada en el poema, los hechos, el amor, la vida. La autenticidad es el reconocimiento de los otros, es lo que nos hace sentir el poema y nos conecta con la vida de los otros (1973). Por eso la poesía no es sólo comunicación, sino como en Paz, comunión con el otro a través del reconocimiento (Paz, 1988).

El misterio es lo que se esconde debajo de la metáfora y del símbolo. Tomás Segovia, como Octavio Paz, sabe que el lenguaje es metafórico; por lo tanto, el sentido no se puede definir, porque cada definición provoca un sentido distinto. El concepto del misterio o del enigma es central en Segovia, quien coincide con Pavesse en su idea del misterio:

... la tarea del poeta es ponernos en posesión del misterio. Una de las definiciones del misterio es precisamente “aquello que se adivina”. (Segovia, 1991: 58)

Y van a parecer en varias de sus críticas literarias:

... su poema no es la casa del misterio, sino su cuerpo febril; su revelación, justamente, no es la idea del poema sino todo su organismo regado en cada parte por la sangre de un misterio vivo que respira. (1991:48-49)

Tomás Segovia reflexionó mucho sobre arte y pintura; consideraban que ambas eran próximas en su función y esencia. Esa relación es manifiesta en sus críticas sobre Ramón Gaya al que se acerca como amigo, discípulo; son meditaciones y reflexiones personales (Rodrigues, 2011: 765-773). Con el pintor y poeta valenciano mantuvo siempre una relación muy próxima, fue para Segovia una figura “ejemplar”; con el que comparte concepciones muy cercanas sobre el sentido de la poesía y de la realidad. Mantuvieron una correspondencia muy fructífera durante toda su vida. Tomás le escribió varios artículos que se recogen en *Sobre exiliados*: “Gayescas”, pero también le escribió numerosos poemas. En sus críticas destacó la luminosidad y la definición del arte como sujeto y no como objeto que le aplicó también a la poesía; las afinidades entre ambos artistas son más que palmarias. Veamos solo un ejemplo:

... hay en la poesía de Ramón Gaya como dos polos principales que voy a intentar pues caracterizar sin olvidar su condición de pintor. Por una parte, en muchos de sus poemas como en muchos de sus ensayos, el poeta es netamente un comentador de la pintura, que intenta por medio del verso o de la prosa aclararnos o aclararse lo que le parece que sucede al pintar. Por otra parte, es un poeta, diríamos directo, que intenta en el poema captar o provocar algo, experiencia o revelación, algo que conoce también sin duda, aunque de otra manera, por su experiencia de pintor, pero que aquí trata de decírnos poéticamente, sin el intermediario de la pintura. (2007: 170-171)

La verdad viva, o sea la verdad de lo real, que es más vasta, más vaga y más libre que la verdad de toda “gramática” de lo real, no puede ser sino aquello a que apuntan los lenguajes, nunca lo que ellos apresan, porque esa verdad no

sobrevive presa. (...) Eso es lo que la poesía proclama entre los hombres: la verdad de un lenguaje que no es verdadero o falso según la lógica, sino atinado o desatinado según el sentido.

La poesía, y la pintura, por supuesto. Y esa relación paralela con la verdad viviente es la que hace que un poema pueda apuntar a un cuadro sin apresarlo, sin reducirlo a su contenido o su posesión. Y si usurpar tampoco su lugar, porque los lenguajes naturales son esa actividad humana que ni destruye ni posee ni desplaza.

(...) Ante el cuadro pues, el poeta no intentará ni describirlo, ni definirlo, ni suplirlo. Intentará en todo caso expresar, no el cuadro, sino la experiencia que vivió gracias a él; el cuadro es él mismo expresión; por lo tanto imposible de reexpresar: la expresión de una expresión es una primera expresión misma, a menos justamente que exprese otra cosa. (2007: 166)

Tomás escribió también artículos sobre otros pintores exiliados como Alfonso Domínguez o Pedro de la Serna (1991).

Otro de los aspectos que encontramos en sus críticas sobre escritores son los que se refieren al proceso de institucionalización o canonización desde las distintas formas de poder. Algunos de los ejemplos más evidentes que trata son los de Luis Cernuda, Max Aub, Antonio Machado u Octavio Paz. Sus reflexiones sobre escritores del exilio nos permite ver su posición claramente. Segovia no reflexionó sobre el exilio en sí pero sí sobre escritores en el exilio. No son todos los textos tienen la misma relevancia ni el tratamiento es el mismo: varían desde la reseña crítica, el testimonio personal, hasta estudios poéticos más profundo de alguno de ellos. Lo que sí comparten todos estos textos es la lectura personal que realiza Tomás Segovia y que evidencia una vez más el rasgo del pensamiento crítico de Segovia que venimos señalando: su independencia crítica; que se refleja en esa peculiar forma de devolverle al autor y a la obra una aire fresco y de renovación desprendiéndolos de las lecturas enajenadas que se realizan desde los distintos movimientos estéticos o desde las lecturas interesadas que se ejerce desde los centros de poder. En este sentido, algunas de sus críticas pueden parecer muy controvertidas y han despertado ciertas tiranteces. *Sobre el piélago* u



*Ofrenda a una virgen loca* de Rosa Chacel o sobre la poesía de Agustí Bartra; o una rememoración personal de aquel ambiente del exilio: Juan Gil Albert. Las críticas más extensas y que más abundan se las dedicó a Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Max Aub o Ramón Gaya.

Segovia se declaró siempre contrario a la institucionalización de un autor, incluso a la suya propia. Las causas que hacen que un autor sea marginado y después encumbrado no siempre responden a motivos literarios. El pasado se construye desde los ojos y las lecturas del presente y así el sentido del pasado es modificado por el hombre presente, un ejemplo es cómo se modifica nuestra lectura de Cervantes a través de las lecturas de Borges o a Shakespeare a través de los de T.S.Eliot. La institucionalización también se puede producir desde el poder. Tenemos muchos casos en nuestra literatura: Luis Cernuda o Miguel Hernández.

Nos interesa señalar las lecturas institucionalizadas que señala Tomás Segovia sobre Antonio Machado y Octavio Paz. En “Machado desde la otra orilla” aparece enunciado el concepto de desautomatización: “Humanamente, no hay más renovación que la que consiste en la desautomatización.” (2007: 135). El exilio convirtió a Machado en uno de sus mitos fundacionales; representó al poeta moral por excelencia y esa fue la imagen oficial que recibieron del poeta sevillano los niños de la República. Por lo tanto, propone alejarse de estas ideas y volver a leer sin anteojeras ideológicas, si es que se puede, la obra de Machado; renovar la imagen. Segovia nos presenta a un poeta que nada tiene que ver con el poeta castellano, modernista; resalta incluso su coincidencia con el modernismo latinoamericano, exactamente con tonos y actitudes más cercanos a López Velarde (2007: 142). Por otra parte, va a romper con la imagen de un poeta sobrio, triste y presenta a un poeta ambiguo, erótico y vital:

Hay un erotismo modernista en machado, con leves tendencias macabras, con tímidas nostalgias de la *femme fatale* y de la impávida diosa frígida baudelairiana o mallarmeana. (2007: 144)

Verá en Juan de Mairena a un Machado que defiende a la figura de Don Juan y la sexualidad femenina, el onanismo (2007: 145). Ideas que coinciden con las que desarrolla Segovia en su libro *Cuaderno inoportuno* y que veremos en el apartado sobre el deseo. Para nuestro poeta, esta lectura de Machado enriquece y completa su obra: “esa malicia onanista y donjuanesca de Machado sazona y enriquece su poesía amorosa” (2007: 145-146). En este sentido, Segovia no se olvida de la faceta erótica de un hombre maduro y su amor adolescente; así nos propone un Machado ambiguo, alejado de las imágenes oficiales y completamente distinta de la que aparece en los manuales de literatura.

Otro de los autores en los que se produce un evidente proceso de institucionalización y que afecta a su recepción como poeta es el de Octavio Paz. La relación entre Octavio Paz y Tomás Segovia merecería un estudio comparativo que desgraciadamente no podemos realizar en el espacio de este trabajo: la relación personal que mantuvieron durante muchos años, la participación en proyectos editoriales comunes, las disputas que mantuvieron dentro del campo literario y, sobre todo, la atención crítica que se dedicaron son solo algunos elementos sobre los que habría que reflexionar<sup>80</sup>. No obstante, ambos escritores coincidían en su manera de entender la

---

<sup>80</sup> Unidos por una estrecha relación literaria, más que por una profunda amistad, Segovia no creía que Paz lo tuviera entre sus amigos íntimos (Segovia, 2000:), mantuvieron durante muchos años una prolija correspondencia, participaron conjuntamente en varios proyectos editoriales y siempre mostraron un seguimiento mutuo de sus obras como se puede inferir de las numerosas reseñas y críticas literarias; aunque la relación entre ambos escritores no estuvo exenta de polémicas. Si en los primeros años confluían en ciertas formas de entender la creación poética y la crítica literaria, el lugar y la responsabilidad del escritor, con el tiempo las divergencias hacia donde tendían sus compromisos les fueron alejando. La cercanía, o pleitesía de Paz, hacia el neoliberalismo, su cambio de posición respecto al lugar del intelectual y su relación con el poder fueron motivos de apartamiento, según la apreciación de Segovia. Y la

función poética y en la idea fundamental de la poesía como instrumento para desvelar la realidad. Tomás Segovia prestó atención a la obra publicada por Octavio Paz al que le dedicó varios ensayos y reseñas críticas de sus poemarios. Destacan: “Crítica de una fajilla”, “Entre la gratuidad y el compromiso”, entre otras.

Tomás Segovia siempre señaló las distintas facetas que constituían a Octavio Paz: el diplomático, el poeta, el crítico y pensador, el personaje polémico de la inteligencia mexicana; Siempre destacó la del poeta, la del pensador, crítico y comentarista. Rechazó cualquier equiparación entre la figura institucionalizada y el poeta que, por otra parte, nos decía que simplemente representaba a la evolución de su época: la “ósmosis de valores” (2000: 61).

Hasta sus cambios de actitud son los cambios de la modernidad central, quiero decir de las actitudes que encabezan esa modernidad, y en pocos escritores pueden seguirse tan nítidamente el recorrido de esa modernidad central, sin desviaciones pero también sin atajos. Si hay algo enteramente ausente de esa obra es sin duda la marginalidad. En cambio constan en ellas las huellas de todos los pasos que habrían de quedar, desde el fervor de lo nuevo y la rebeldía revolucionaria del joven siglo hasta la resignada diversidad globalizada de este fin de milenio, pasando por la epidemia de manifiestos esquematizantes, las cavilaciones fenomenológicas, los sobresaltos existencialistas, la institucionalización de las vanguardias, las sacudidas neorrebelde, el asalto al lenguaje, los formalismos dogmáticos, la restauración neoliberal y todo lo demás. (2000: 66-67)

Segovia se sentía próximo a su poesía:

Olvidar o negar que leer uno de los grandes poemas de Octavio no es lo mismo que confrontarnos con la figura que representa su autor en nuestro panorama intelectual.

La lectura de un verdadero poema (hay tan pocos) es una experiencia tremenda, de una plenitud sin igual, seguramente la única en que la vida se despliega sin igual, seguramente la única en que la vida se despliega sin corroerse a sí misma, o sea e que la realidad entra entera en su propio sentido, no delegándose a sí misma en una representación irreal como en el pensamiento cognoscitivo o especulativo, ni dejando a oscuras en las oscuras aguas del

---

defensa de Segovia del movimiento zapatista, en donde veía coincidencias con su idea sobre la perversión del poder (no creía que quisieran el poder, fue determinante en Paz. La relación personal se fue enfriando, aunque el respeto mutuo y la admiración poética no cesó nunca.

sinsentido la mayor parte de su *iceberg* como en otras experiencias más anecdóticas (2000: 55)

La autenticidad, la existencia de la vida y su encarnación en el poema; la teoría de las analogías de Paz coincide con la teoría de Tomás de la búsqueda del sentido, de la revelación; la reflexión sobre el erotismo y el amor; sobre los márgenes de la libertad y su aplicación; el lenguaje y su carácter simbólico; la responsabilidad del escritor, la reflexión y búsqueda del origen... Son algunas de las confluencias de estos dos grandes poetas y pensadores. No así, el surrealismo que tanto interesó a Paz.

El trabajo de Paz como poeta que explora y reflexiona sobre el proceso de creación poética le interesó a Segovia para plantear la tensión entre las distintas poéticas: voluntaria y explícita y una poética involuntaria o implícita (efectiva).

posible tensión en el poema mismo, entre poesía y poética; entre lo que el poema quiere decir y quiere ser como realización encarnada de una poética, y lo que la poética sin querer dice y es, como supuesto implícito del poema. (: 530)

Podemos concluir, diciendo que lo que tienen en común todas éstas interpretaciones literarias es señalar cómo los elementos estilísticos son instrumentos de los que se sirve el poeta para construir la forma del poema; estos se modifican a lo largo del desarrollo de su obra y en esa evolución a veces pueden coincidir con propuestas vanguardistas (simbolismo, poesía pura, surrealismo) que les sirven para dar cauce a la expresión vital y a la intimidad que inunda la poesía, finalidad del propio poema. El poeta debe transmitir ese misterio que se refiere a las huellas o señales de una vida. En ese deslumbramiento en que se adivina el misterio aparece la autenticidad, el reconocimiento del otro. Por lo que creemos que su propuesta poética es radicalmente dialógica en dos sentidos: El primero de ellos, en esa idea de unificar la forma y el

contenido y el segundo, en su idea de autenticidad y del misterio poético en donde se busca el reconocimiento del otro. Lo que Segovia destaca de estos autores es mostrar cómo, aunque no incluyan aspectos sociopolíticos o acontecimientos históricos en su poesía, no fueron ajenos a ellos en su aspecto vital y en sus actitudes críticas.

El pensamiento segoviano es un humanismo existencial en donde el ser humano se convierte en el origen y en el destino del poema.

## 6 HACIA UNA POÉTICA DEL DESEO

La propuesta amorosa y erótica se corresponde con el principio ético y de compromiso que recorre toda la poesía segoviana. En esta propuesta, el deseo se convierte en un concepto central que dará sentido no sólo a su idea del amor, sino también a toda su poética. Propone la génesis de una civilización que ponga sus fundamentos en la seducción y no en el dominio del ser humano. Para entender esta propuesta es imprescindible analizar su teoría de la “seducción”, su concepto de “deseo” y su concepto de “valor”. Esta reflexión aparece de manera insistente en sus ensayos, lo que demuestra el valor que el poeta les dio: “El incesto, polo del amor”, “Platón a la vista”, “Homo seductor”, “Después de Zambrano”, “Divino tesoro. Cernuda y sus muchachos”, entre otros. Pero será en la propuesta poética donde se lleva a cabo esta fundamentación.

Nuestra tesis plantea que la obra de Tomás Segovia se construye como una ética de resistencia ante su época. En el amor deposita su propuesta de cambio, de restauración, como medio de reconciliación, comunicación y re-conocimiento del ser humano y que conduce hacia la aspiración de alcanzar la libertad. La poética segoviana plantea una idea del amor y del deseo libre de todo tipo de servidumbres. Un amor que se ejerce desde la libertad de los individuos y como procesos de comunicación y de re-conocimiento.

Pero el concepto de libertad puede parecer un concepto idealista; existen distintos tipos de ideas sobre lo que significa, e incluso si realmente es posible, la libertad según las distintas ideologías que recorren las épocas, por lo que conviene saber a qué se refiere Segovia cuando habla de libertad; y parece este el lugar adecuado para

exponer esta idea: ¿No es acaso la sexualidad desde donde surge la ley moral, las restricciones sociales pero también desde donde tradicionalmente se reivindicaron mayores espacios de libertad?

Para Segovia la libertad solo se puede ejercer plenamente cuando se realiza en un mismo nivel de relación entre los seres humanos. Pero si la sociedad se estructura en fundamentos de poder no habrá libertad hasta que no se modifiquen esos fundamentos; por eso es el deseo el que coloca a los hombres en un mismo nivel de jerarquía. Por lo tanto, Segovia plantea una vuelta al origen del ser humano desde donde reformular su propuesta restauradora.

### **6.1 Teoría de la seducción: el deseo**

En la capacidad de seducción va a depositar uno de los fundamentos del origen del ser humano: lo más originario en el hombre es la “seducción” y no la violencia, nos dice el poeta (1987:31). Esta idea es contraria a todas aquellas posturas racionalistas, positivistas y antropológicas que depositaron en la violencia y el poder la base de la estructura social (1998:101) y, por lo tanto, la necesidad de someter y regular nuestros instintos, o pulsiones libidinales a partir de Freud. De esta forma la sociedad impide al hombre ser libre (Marcuse, 1953). Sin embargo, Tomás Segovia propone como alternativa: “el principio de seducción”. Este principio supone en sí mismo una reivindicación de lo femenino, fundamental para entender la cosmovisión poética de reconocimiento y encuentro con el otro; una propuesta de restauración del orden original contra los valores del poder del mundo de hoy; así el deseo y con él el amor se vuelve un sentimiento creador y “subversivo”.

En el ensayo “El sexo del arte”, publicado en la revista *Diálogos* en 1965 (1973: 201-220), propuso la idea del mundo del niño como el mundo del reconocimiento; una realidad fundada en el amor, donde todavía no ha entrado el mundo de la dominación y de la posesión de los adultos (1973: 209-210). Octavio Paz no compartió esta visión, tal y como se lo hizo saber en una de sus cartas: para Paz la situación original era la del desamparo, la orfandad: “huérfanos en busca de reconocimiento”:

Acabo de leer tu ensayo sobre el sexo del arte. Me apasionó (iba a escribir: fascinó –pero no es la palabra. La palabra es pasión). Valdría la pena ampliar y aclarar ciertas cosas. Por ejemplo: apenas tocas el tema del incesto y el del revolucionario. Otro tanto digo de los párrafos sobre el amor heterosexual y sobre la obra de arte como lugar en que aparece o encarna la presencia (esto último, por lo demás, es magnífico). No estoy muy de acuerdo con tu descripción del mundo infantil como reconocimiento. Lo es pero también es, y sobre todo, autoconocimiento: narcisismo y autoerotismo. Además, la situación original no es el reconocimiento sino el desamparo: la orfandad. Somos permanentes huérfanos en busca de reconocimiento. Otra nota más: la prohibición, origen de las inhibiciones. Por todo esto la nostalgia de la infancia es autodestructiva –al menos si no se logra una suerte de *conversión*. Esa conversión –esa tentativa de conversión- son el amor y el arte. (Paz, 2008:97-98)

Pero expliquemos en qué consiste exactamente: Para Segovia la seducción aparece en el hombre de forma innata en el momento del nacimiento. El niño, el seductor por excelencia, para el poeta, seduce solo por su valor en sí, es decir, porque es significativo para la madre, porque “vale”; nada tiene que podamos querer y esperar de él salvo a él mismo. Cuando la madre ve al niño, que en ese momento forma parte del mundo animal, se produce “la dialéctica de la seducción” a través del “deseo” y pasa a convertirse en ser humano. Lo que media así entre la seducción y la realidad es el deseo. No separa la realidad del deseo, como sí lo hizo Cernuda, sino que se encuentra dentro; ni como Jean Genet, que lo usó para romper con el mundo. El deseo se constituye como proceso dialéctico:



Desear es pedir o proponer “deséame”, y los dos que se desean son a la vez presa y predador, donador y beneficiario en un solo gesto, sin jerarquía y sin autoridad. (1987: 41)

Desear es justamente querer ser el deseado de alguien, por uno mismo, gratuitamente, sin premio ni precio. (1987:45)

Nos convertimos en seres humanos a través de la “pulsión de reconocimiento”, es decir, de “pertenencia a algo”(1987: 50-51). La seducción es lo innato; después el lenguaje y la cultura nos constituirán como hombres.

Para el poeta la mujer encarna en sí misma la seducción; la mujer es la seductora y no necesita armas ni violencia para imponerse; ella es la seducción y con eso le basta. La figura que va a representar el arquetipo del seductor será la figura del Don Juan; pero no es el mito de don Juan que ha construido la cultura occidental, del burlador que busca su placer a través del engaño; el don Juan de Tomás es un seductor afeminado que lo que busca es seducir, o lo que es lo mismo: desear y ser deseado. En su novela *Cartas de un jubilado* propone una vuelta más del mito según nos dice Raquel Serur:

Tomás Segovia nos hace reparar en ciertos rasgos del seductor que podrían parecer banales e incluso pedestres, pero que tienden a confirmar lo que le importa a Don Juan es el hecho de la seducción y y que seducir es algo que tiene que ver con lo máspreciado a lo que puede aspirar el ser humano: la libertad. A Tomás Segovia le queda claro que la búsqueda de Don Juan se contrapone siempre a la domesticidad del amor burgués. Sugiera así –y en la sugerencia está implícita la crítica- que el amor doméstico burgués vive del sacrificio de ese otro tipo de amor, del amor como aventura en donde lo que se pone en riesgo es la totalidad del ser de los amantes. (Serur, 2014 :80)

La propuesta poética de Tomás Segovia se fundamenta en la resistencia al poder y la reformulación de un orden distinto que no oprima al individuo. Inaugurar un orden nuevo supone llevar a cabo una revolución, es decir, terminar con el orden impuesto; pero Segovia no propone una inauguración de un orden distinto, sino restaurar la estructura originaria, la estructura enajenada:

Pero sea cual sea el origen de la enajenación femenina, lo decisivo es que toda enajenación puede acabar. Y aquí volvemos a encontrar el paralelismo (tan fourieriano) de la mujer con todos los explotados. El fin de la enajenación es, visto históricamente, una pura invención creadora, una revolución, la inauguración de otro orden. Por eso tienen razón las feministas en combatir en ese nivel toda descripción de atributos “necesarios” y “eternos” de la mujer (o del hombre), aunque esos atributos sean “estructuras” o “esencias”: “místicas”, desde ese punto de vista, todos ellos. Pero a la vez, en el otro sentido de la palabra “revolución”, esta inauguración es restauración de la estructura originaria. La enajenación –lo mismo para el feminista que para el marxista- no es sino un largo olvido de lo verdaderamente humano. Yo he hablado más, lo reconozco, de esta restauración que de esa inauguración. (1987: 99-100)

No es revolución porque no quiere destruir la sociedad, lo que propone es volver a los orígenes y retomar aquellos principios que no estén fundamentados en la opresión. Nuestra sociedad representa un proceso de enajenación y la “historia de la mujer es la historia de esa enajenación” (1987); por lo que debemos terminar con ella. Su reivindicación del deseo como instrumento de reconocimiento es la forma de llevar a cabo esta instauración; que se manifiesta en su propuesta poética del amor y del erotismo a través de la valoración femenina.

Segovia propone una equivalencia, no una igualdad de fuerzas, con las que se comunican los seres humanos independientemente del sexo de cada uno. El problema es que nuestra sociedad ha depositado el sentido en el placer y no en el deseo; así las ideas del amor y del deseo que heredamos son las del amor-pasión que generan una dialéctica del amor como lucha y dominación; o el ideal romántico del amor como dolor y celos.

Esta idea del deseo se distancia del concepto neoplatónico. Platón en su teoría del conocimiento termina por plantear una idea de Amor que reprime el deseo carnal. El hombre no puede “tener”, “acceder” en el mundo sensible al Amor sino que solo puede conocerlo. El hombre debe esperar a que su alma abandone el cuerpo que la encierra y que transmigre al mundo de las ideas donde podrá, al fin, unirse con el Amor y salvarse. Por lo tanto, el deseo se convierte siempre para el hombre en deseo de algo que nunca

se va a poder tener. Pero, para Tomás Segovia el deseo primario del hombre es deseo de lo que sí tiene, no de lo que le falta: “deseo de sentido, de tiempo significativo, de historia, de herencia, de lenguaje” (2005: 39). En resumidas cuentas, el deseo neoplatónico lo que viene a provocar es el deseo de lo que no tenemos y esto provoca la insatisfacción en el individuo; nuestra libertad se ve sometida a las pasiones. Tomás Segovia defiende una moral de la desposesión: poseer y tener no tienen la misma significación de apropiación.

Por lo tanto, esta cosmovisión poética supone una revaloración del “otro” a través de la mediación del deseo y del amor; nuestra humanidad reside en la capacidad de “desear”; el deseo conduce al humanismo vitalista al depositar el valor en la vida:

Si estar sin deseo es para nuestro antiestoicismo la mayor desdicha, la desdicha de estar muerto, entonces el deseo no es solo la búsqueda de una dicha (o aunque sólo fuera esa forma plana de la dicha que es una satisfacción), sino que es él mismo la suprema dicha de estar vivo. (Segovia, 2005: 24)

En el poema “Secuencia de la respuesta” en *Partición* el sujeto poético alude a esa vuelta al origen, al mundo de la infancia, que ya nos ha dicho que es el mundo del reconocimiento y anterior; no es extraño que Segovia trate este tema justo cuando se produjo el retorno al país de su infancia:

Anhela un mundo oscuro  
Con todas las historias apagadas (2014a: 496)

Anhela afuera un gran silencio huero  
En donde no haya sido dicho nada  
Borrado todo vuelto todo a oscuras  
Al cajón del comienzo (2014a: 497)

En el desierto blanco de las sábanas  
Árido y sofocante y con arrugas  
Como la playa del recién nacido  
Su vida informe sin registro y sin cúmulo

Su riqueza confusa anterior a la baza (2014a: 497)

Como vemos los primeros poemas nos remiten a un lugar oscuro, desconocido, en el que todavía nada ha empezado: “Borrado todo vuelto a oscuras / Al cajón del comienzo”. En el siguiente poema que forma parte de la misma secuencia expone la moral del deseo: desear lo que nos llega, no lo que no tenemos, así ya no somos el que desea sino que pasamos a convertirnos en el “desear en sí”. Se deposita el valor en la acción misma del desear y no en el objeto deseado; dejamos de ser objeto de deseo para pasar a ser solo sujetos que desean:

Cumplimiento supremo del deseo  
Desear sólo lo que venga  
Desear lo cumplido  
No cuando falta sino cuando llena  
Desear en presencia  
Es ya no ser algún yo que desea  
Es ser el puro inmortal desear  
(20014a: 498)

En su poema “Dime mujer”, en *Historias y poemas*, podemos ver ciertas alusiones al deseo. Es un poema extenso, algo a los que nos tiene acostumbrados, por lo que solo analizaremos algunas partes. El poeta quiere conocer a la mujer, quiere conocer su “misterio”. Cuanto más desnuda está más se oculta para el poeta; la belleza es un armadura que impide acceder a ella:

Mujer sola y desnuda  
Y toda sin refugio y sin política  
Sin retención alguna declarada  
En su indomable exceso  
La belleza de mundo  
Abierta toda  
Sigue siendo secreta  
  
Y aun así tiembla nuestra vida  
Aun así escatimados (2014a: 609).

Su belleza es una armadura con la que se protege y se oculta, no es su cuerpo lo que desea poseer (que no tener), sino lo que se oculta debajo, o dentro de ella, o su esencia. El poeta le pide que le desvele el misterio; ella es ese otro tan distinto que anhela conocer. El poema establece a los amantes en un mismo plano de igualdad y no a la mujer como un objeto de sus deseos:

Dime mujer dónde escondes tu misterio  
mujer agua pesada volumen transparente  
más secreta cuanto más te desnudas  
cuál es la fuerza de tu esplendor inerme  
tu deslumbrante armadura de belleza  
dime no puedo ya con tantas armas  
mujer sentada acostada abandonada  
enséñame el reposo el sueño y el olvido  
enséñame la lentitud del tiempo  
mujer tú que convives con tu ominosa carne  
como junto a un animal bueno y tranquilo  
mujer desnuda frente al hombre armado

Este último verso se refiere al hombre armado con su virilidad y la mujer desnuda solo con su seducción como arma, como el niño, pura:

quita de mi cabeza este casco de ira  
cálmame cúrame tiéndeme sobre la fresca tierra  
quítame este ropaje de fiebre que me asfixia  
húndeme debilítame envenena mi perezosa sangre  
mujer roca de la tribu desbandada  
descíñeme estas mallas y cinturones de rigidez y miedo  
con que me aterro y te aterro y nos separo  
mujer oscura y húmeda pantano edénico  
quiero tu ancha olorosa robusta sabiduría  
quiero volver a la tierra y sus zumos nutricios  
que corren por tu vientre y tus pechos y que riegan tu carne  
quiero recuperar el peso y la rotundidad  
quiero que me humedezcas me ablandes me afemines  
para entender la feminidad la blandura húmeda del mundo  
quiero apoyada la frente en tu regazo materno  
traicionar el acerado ejército de los hombres

mujer cómplice única terrible hermana  
dame la mano volvamos a inventar el mundo los dos solos  
(...)

El poeta quiere abandonar ese mundo marcado por la virilidad que los separa, ella es la fuente del conocimiento, con la que regresar a ese origen que es el mundo femenino, y desde allí, juntos volver a refundarlo. Aquí vemos cómo la propuesta programática de sus ensayos, su poética explícita, coincide con lo que nos expresa el poema, la propuesta sobre la seducción y la reformulación de una nueva sociedad bajo los valores que encarna el sexo femenino: desde la seducción y el deseo.

la aceptación, la comprensión la sabiduría sin caminos  
la esponjosa maternidad terreno de raíces  
mujer casa del doloroso vagabundo  
dame a morder la fruta de la vida  
la firme fruta de luz de tu cuerpo habitado  
déjame recostar mi frente aciaga  
en tu grave regazo de paraíso boscoso  
desnúdame apacíguame cúrame de esta culpa ácida  
de no ser siempre armado sino solo yo mismo. (2014a: 245-246)

La imagen de la mujer que el poeta nos muestra es la de la mujer como madre, ya lo hemos visto en otros poemas, como lugar originario de la vida, pero también como lugar de llegada, como casa para el vagabundo que nada posee; le pide descansar en ella, pero la alusión a “paraíso boscoso” nos remite a la sexualidad de ella; ahora el vagabundo le pide que a través del amor “desnúdame apacíguame cúrame de esta culpa” redimir su pecado original que es ser “varón”, quiere que le ame por “ser el mismo” y no por la dominación “armado”, es la virilidad, sus atributos de hombre. Finalmente le pide volver a ser querido por sí mismo, reconocido. Como hemos visto Segovia reivindica el deseo de uno mismo como “valor” fundacional a través del

reconocimiento. Se opone a Sade y su figura del libertino, cuya finalidad es la posesión y destrucción del otro “borrada”:

Ni yo ni nadie ni remotamente  
Te poseerá jamás ciega y borrada (2014a)

Esta concepción del deseo no se puede separar de las ideas de la mujer, del amor y del erotismo que vamos a pasar a analizar en los siguientes puntos.

## **6.2 Amor y la mujer**

Abordar el amor en la poesía de Segovia es enfrentarnos con la mujer y su lugar. En su crítica hacia todas las formas de poder y dominación Tomás Segovia no podía olvidarse de la liberación de la mujer; lo femenino interesó siempre al poeta y atraviesa su poesía. Su “Carta a la mujer (1987: 52-100) es una reflexión sobre la situación de opresión y una crítica de las ideas sobre las que se fundamenta; pero no es una propuesta feminista a favor de la mujer sin más, de imposición de lo femenino.

Pero ¿hacer una crítica de la opresión de la mujer no es al fin y al cabo hacer política? ¿No es el lugar de la escritura un espacio público?

Para el poeta, a lo largo de nuestra historia occidental se ha producido un proceso de enajenación de la mujer, es decir, la pérdida de su significación original “la fundación del deseo humano no reside ni en una significación ni en una encarnación; reside en la complementariedad de ambas” (1987: 93). La mujer no es un objeto de deseo, sino el deseo (1987: 80). En su reflexión no consigue establecer cuál es el origen de esa enajenación, algo que tampoco le importa demasiado; lo que pretende es señalarla para darle fin y proponer la restauración en un orden nuevo.

En su poesía amorosa y erótica es donde se manifiesta esta valoración de lo femenino y donde intenta que recupere esa significación perdida; por eso nunca será un

objeto de posesión, no es objeto porque “vale”, porque es significativa. En sus cuadernos de notas aparece un poema dedicado a unas prostitutas que el poeta ve al pasar por el paseo de Reforma en México; por la descripción no parecen mujeres muy deseables, pero no es su aspecto lo que quiere destacar, sino la destrucción a donde les conduce esta “profesión”; para el poeta son bellas como las Tres Gracias de Rubens; pero lo que nos interesa destacar es cómo el poeta no las ve como un objeto del deseo, sino todo lo contrario, lo que nos quiere mostrar es la humanidad de estas mujeres, lo que hay debajo de su aspecto y denunciar la terrible dureza de sus vidas:

¡Fuera, Infierno, fuera, fuera!  
¡Por hoy, por hoy solamente!  
Hoy cama y sopa caliente.

Este poema no es un poema de amor, ni de deseo, no es un artificio erótico ni obsceno; este poema es una crítica sobre la idea de posesión de la mujer y de degradación de su cuerpo, es una crítica a la prostitución; pero insistimos no es moralizante, no hay un ápice de moralina; el poema es la mirada:

Fin del trabajo. Anochece.  
Yo me caigo de cansado  
y la Reforma parece  
un ángel brutalizado.  
Unas putas miserables  
y tímidamente obscenas,  
desde un banco, lamentables,  
me llaman sonriendo apenas.

Trémulos senos, estrellas.  
El cielo cantaba. Y ellas  
en su horrendo fuero interno  
le ladraban al infierno:

“¡Fuera, Infierno, fuera, fuera!  
¡Por hoy, por hoy solamente!  
Hoy cama y sopa caliente  
y después lo que Dios quiera.



“Ven, tú que pasas silbando  
tan bello y tan transeúnte;  
yo te haré enloquecer cuando  
mi sabio ardor se te junte.

“Ven, confiesa, soy tu sueño,  
soy bella, soy tu capricho.  
Ven, mi vida; ay ven, mi dueño;  
ven, ven; el hambre es mal bicho”.

Adiós, mis tristes señoras,  
Mis téticas hienas laicas  
Mis perras conmovedoras.  
(Eran tres, como las Gracias.)  
(2009: 349-350)

Un amor comprado no es un amor libre; se establece bajo una relación de sometimiento en donde una de las partes no desea a la otra, no hay un acuerdo mutuo; la mujer es el “otro” con la que establece una comunicación de igualdad. Oposición a la mercantilización sexual.

La mujer de su poesía es una mujer universal, es el arquetipo femenino, no se corresponde con ninguna en concreto. Desde sus primeros poemarios hasta los últimos vamos a ver una evolución en el tratamiento de la mujer y del amor reflejo del propio desarrollo del poeta que va desprendiéndose de las ideas heredadas del amor y construyendo su propuesta. La idea de des-posesión y servidumbre recorre así el ideario del autor; no tener nada para ser más libres, aunque a veces se posea.

La visión de la mujer parte de una idea de desigualdad: el hombre y la mujer no son iguales, sino equivalentes. El proceso dialógico produce el reconocimiento, como se puede ver en su más que ilustrativo poema “Dialéctica” en donde se refiere a la mujer como “desigual mía”:

También yo

Desigual mía  
Sobre un difícil sendero movedizo  
Y siempre precariamente  
Tentado y con terror y torpe esquivo  
El peligro de tenerte  
Sin que tú me tengas

La trampa de meterme  
Donde no me hayas tendido ya tu trampa. (2014b: 499)

Tomás explica en sus texto “El incesto polo del amor” (1973: 183-200) la idea de complementariedad que no se corresponde con la idea de complementarios que propone Octavio Paz inspirado en el mito del andrógino de Platón del deseo como deseo de otredad; para Paz es un igual que es “otro” y que nos complementa; para Tomás es un equivalente que es otro:

La sexualidad es muy literalmente esa escisión de la humanidad a que alude su sentido etimológico: el hecho de que la humanidad sea *doble*, de que ser humano no sea ser *una cosa*, sino *una* u *otra* de dos cosas profundamente diferentes. Pero esta dualidad no se presenta sólo como una alternativa, sino además como una polaridad, como una tensión y un tirón hacia lo otro. No se puede ser humano sin ser o mujer u hombre, y no se puede ser hombre o mujer sin desear al otro sexo. El ámbito de la sexualidad (en sentido etimológico, o sea la sexualidad de *dos* sexos) es aquel orden donde ser humano es ser el polo de una tensión, donde ser hombre es desear a la mujer, necesitar “tener” una mujer que nunca se puede “tener”, donde yo soy yo y tú eres tú, pero “yo” no puede presentarse como sino como la mitad de un “tú y yo”. La sexualidad es ese mundo donde *uno* es siempre *la mitad de dos*. (1973:211)

Tomás Segovia establece esa idea del amor ideal en el símbolo del amor incestuoso (1973: 183). Si para Octavio Paz era el mito del andrógino para Segovia es la imagen del “alma gemela”:

el sentido del amor incestuoso es antes que nada *encontrar una hermana*. Es esa idea del “alma gemela”. (1973: 185)

Esta imagen representa la pareja que salta por encima de la enajenación social, nos dice. Toma la idea del hermano como esencia del prójimo: mi igual que es otro

donde se establece una relación fraternal (1973: 187-189). En ese sentido considera que este arquetipo simboliza el amor es revolucionario, que exige el fin de la enajenación social; el amor para Segovia es revolucionario y antisocial, es decir, está fuera de la sociedad porque lo que se nos revela en el acto de amar es un enigma que no pertenece a este mundo. Dice sobre la idea de los opuestos-iguales de su arquetipo:

... la imagen de la pareja presocial de iguales-opuestos, fieles al origen, cómplices en el secreto del amor, en la íntima revelación mutua de la perfecta unicidad de este otro conocido sin residuo y admirado sin reserva (...). Esta es la pareja de “almas gemelas”, simbólicamente predestinadas desde el origen, es decir, simbólicamente nacidos de un molde común, de un “vientre común”. (1973: 198-199)

Esta imagen del incesto y de la hermana como alma gemela va a aparecer en el encuentro de los amantes. Veamos algunos versos de su poema “Carta incestuosa” que aparece en *Bisutería*:

(...)  
fraternalmente quiero acostarte a mi lado  
cobijada en mis brazos con extremo cuidado  
sería tan hermoso tan puro tan sencillo  
pegada contra mí te harías un ovillo  
yo te acariciaría con ternura infinita  
y a veces te diría ¿tiene frío hermanita?  
te sobaría un poco la piel de la papada  
tan exquisitamente joven y delicada  
besaría tu frente y cuando tú quisieses  
tu boca húmeda y ancha undosa cal las mieses  
¡de par en par los labios y los ojos cerrados  
caer buzo sonámbulo de los mares soñados  
en la noche sin fondo de tu beso  
oh delicia  
buceando a la pesca de tu lengua nutricia!  
Entonces sentiría tu carne como un mar  
Agitarse y rugir gemir y suspirar  
Bajo mi cuerpo  
(...) (2014b: 608-609)

Insiste en su idea de desigualdad: “pero nunca nativo de tu misma tiniebla”

(2014a:) En su poema “Femina”, en *Historias y poemas* poema en verso libre.

Construye el poema en base a esta oposición.

Desde el cabello de fuego enfermo hasta la pura voz cantarina, todo lo que en ella es fuerza está formado muy exactamente de las mismas sustancias que todo lo que en mí es flaqueza. La elasticidad de su cintura es la de mis doblegamientos en la lucha; la blancura de su tez tiene el fulgor mate de mis fiebres; la curva arrogante de su cuello calca la silueta de mi estúpido orgullo. Si la miro a los ojos, veo en ellos la misma vastedad desdeñosa de mi sed, hecha melodía, profundidad y fascinación. Cuando habla de tristeza, en sus palabras estalla la danza que mi alegría no sabe encontrar. Admiro sobre todo la libertad y la gracia que en ella le dan nuestras ignorancias, y la fulguración en que reconozco mis cálculos como limpia inteligencia. Nada en ella que en mí no haya conocido yo con desaliento –y que ahora, allí, no ame. Mi torpeza es su elegancia, mi lentitud su ritmo, mi estupor su ternura.

Para proteger ese sutil aliento que opera la transmutación en frescura alada, la rodeo siempre que puedo de mi pobre energía opaca y forzada, y sus deliciosos caprichos me arrancan a menudo lágrimas de arrobó.

A nadie extrañará que viva obstinado, fijos los ojos, a pesar del vértigo, en la sombra imprecisa de los suyos –lanzado hacia el destello del vaho espejo negro que me tiende en su fuga misteriosa. (2014a: 222)

A través del amor y del erotismo como se consigue la experiencia de lo sagrado y la revelación poética: el reconocimiento del otro, pero también la revelación de nuestro ser, el conocimiento de sí mismo. El siguiente poema plantea el problema del autoconocimiento:

Navegante

Yo soy mar y navegante  
al mismo tiempo  
y no puedo conocer  
todas mis aguas.

Por más que busco el rompiente  
de mis olas, estoy siempre  
más allá de mi horizonte;  
mi espuma siempre alcanzando  
más allá de lo que alcanza. (2004a: 30)

Pero si el ser no puede conocerse a sí mismo, la idea de revelación y de unidad hace que sea través del amor como se consigue descifrar la totalidad del ser:

Te has interpuesto para darme el paso  
Sólo te has hecho para clavar mi eje  
Sólo te has hecho muro para abrirme una puerta  
No has cerrado lo abierto eres su entrada  
Sólo me envuelves para que florezca  
Sólo me aíslas para que navegue  
Me abrigas para ir a la intemperie  
Preparas mi alimento que quemará el trabajo  
Sólo porque me quieres no soy tan sólo un sueño  
Te apoderas de mí para que pertenezca  
Te das a mí para que no saquee  
Entro en tu carne sin salir de nada  
Empapado de ti me irrigas no me fundes  
Sólo copiada en tus ojos se lee mi vida. (2014a: 320)

O en este otro poema en donde se consigue también con el contacto de los cuerpos:

Si del Amor, como Platón enseña,  
nace en las almas el conocimiento,  
en los cuerpos en cambio un mutuo y lento  
conocer da al Amor su mejor leña.  
(2014a:506)

El amor consigue reunir los fragmentos del hombre individualizado como aparece por ejemplo en el poema “Jiga” (2014a: 509)

La mujer representa el origen, pero también el lugar de llegada; es el espacio que ansía el poeta, es toda la realidad “Navegaciones”:

Tendido en el fondo de lo oscuro  
Ya en mi interior dormidos  
los turbulentos lenguajes del día  
El que fluye por mí  
Como agua suelta entre una red de mimbre  
Vibración de una sombra en el nocturno espejo

Desnudo de designios  
El que es inasignable  
Y sin embargo es yo  
He echado junto a ella el ancla  
Dormido entre sus muslos  
O bien guardando en sueños  
Entre pecho barbilla y brazos  
Ese pequeño y detallado cuerpo de ella  
O abandonando un brazo cruzado por su vientre  
Como una sombra en paz por la pradera  
O pegado a su hombro por los sentidos labios  
O trenzado a su piel como a una fronda de temperaturas  
Sin cesar zarpo y zarpo  
Desde ella hacia ella misma  
Sin de ella misma despegarme un punto

(Ella misma es el barco). (2014a:368)

Sin embargo, el problema es la idea de amor que hemos heredado; las pasiones y el amor se pueden convertir en servidumbres.

El idea de que es el amor pasión el tipo de amor que se ha impuesto en Occidente. es decir, Lo que solemos llamar amor platónico es el amor enemigo del deseo (2007: 36); el amor- pasión; otro tipo es el amor donjuanesco.

(...) esa visión implica que el amor es la supresión metafísica del otro, concretamente el borramiento del amado y su exclusión del ser. (2005: 53)

No distingue entre erotismo y amor; amor y erotismo son indisociables, decía Octavio Paz sobre el amor:

El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a una alma. El amor es elección; el erotismo, aceptación. Sin erotismo –sin forma sensible que entra por los sentidos- no hay amor pero el amor traspasa el cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera. (1993: 33).

En sus primeros poemas vemos cómo el poeta no escapa a las ideas sobre el amor que recorren nuestro ideario. Esclavo de la mujer que ama, del dolor del desamor, de la angustia de la ausencia, etc. En la segunda parte de *Noticia Natural* reúne nueve poemas bajo el título de “El desamor”. El poeta se dirige al Amor, que le ha abandonado, “Tú muerdes el silencio no sé dónde / No estás en ningún sitio de mi vida (2014b: 30). Continúa diciéndole en qué estado ensombrecido le ha dejado :

Nada vendrá a inundarnos y lavarnos  
Nada me limpiará de nuevo el alma  
Que dejaste tan turbia y encharcada  
Para mis chapoteos bajo el cielo sin soplos  
Del desaliento. (2014b: 30)

En el siguiente poema de *Historias y poemas (1858-1967)* vemos esta idea de un amor doliente; de la desesperación en el que está sumido el sujeto poético; la simple espera de volver a verla es lo que da sentido a su existencia:

Porque te voy a ver tal vez mañana  
y porque aún palpita aunque dolido el tiempo  
por un instante pacto con mi historia  
puedo al fin dar tu rostro a este abandono  
poner mi nombre aquél que desangraste  
llamar mi vida a este naufragio  
saber que fue todo verdad tu amor  
y fue tu desamor verdad del todo  
eras tú quien me alzaba de la sombra  
y hecha sombra impensable eras tú quien me hería  
confieso que te quise salvadora o maligna  
mi esplendor o mi muerte eran tu ministerio  
y yo te amaba en todos tus poderes  
todo lo supe fue ese abismo el que quise  
y hoy todavía para mí y ano hay mañana  
sino por la violencia con que espero  
por mi bien o por mi mal volver a verte  
una vez más una sola vez más  
siempre una sola siempre  
una misma vez más. (20141: 218)

Por eso Segovia busca una alternativa; aunque el camino no es fácil: debemos aprender a desprendernos de nuestros pre-juicios y fundar un nuevo concepto de amor.

El amor que nos presenta Segovia no es un amor presa de sus pasiones, no es posesivo, no es el amor pasión, tampoco idealizado e inalcanzable, neoplatónico. Es un amor que conduce hacia la libertad a través del conocimiento. Pero alcanzar esa libertad no es fácil; es un recorrido, una evolución y solo será solo al final cuando el poeta logre llegar a esa libertad; a esa serenidad en el amor que consigue hacerle libre. Uno de sus libros donde aparece este concepto de amor es en *Rastreos y otros poemas*. La parte titulada “Veinte rastreos por mis lindes” son veinte poemas en donde el poeta hace balance de su vida, autorreflexión. El “Decimoséptimo rastreo”, el poeta plasma una reflexión sobre cómo entiende el amor; el poeta debe salir fuera para poder observarse:

También son lindes mías  
Las lindes escarpadas del amor  
Y sus leyes mortales inquietamente frágiles  
También me tengo que apartar a mirar desde lejos  
Sus imantados laberintos  
Salirme un rato del combate  
A sopesar en paz la escena  
También hay algo que saber  
En todo esto  
También sobre el mayor peligro  
Puede lanzarse una mirada pensativa  
Aunque sea sacando del fuego nuestra mano  
Y así yo por un día me rescato a mí mismo  
Y sin ser juez ni parte  
Veo cómo se buscan los ojos los amantes  
Veo el gran desamparo  
De tantos que se lanzan a la arena  
Llevando fuertemente atada  
La mano con que dar  
Como la mano con que recibir  
Porque la regla de este juego exige  
Que pierda uno toda fuerza  
Frente al otro y esté inerme y rendido  
Que nada suyo guarde ni defienda



Porque el dios Eros implacable dicta  
Que amar es darse  
Que nunca ama quien no pierde pie  
Quien no baja las armas quien no tiembla  
Pero esa misma ley exige  
Que el que ha ganado ese poder  
Lo deposite en tierra  
No intente mostrar nunca  
“Cuanto corta una espada en un rendido”  
Porque aquel que ha vencido  
No es sólo que en verdad no ha amado  
Tampoco es en verdad amado  
Nunca lo que se toma se recibe  
Nunca puede ser don lo que se gana  
Pero la tentación que acecha  
En los retuécanos del laberinto  
Más todavía que la de adueñarse  
De lo ofrecido  
Más aún que probar un poco  
El filo de la espada  
Es la disimulada tentación  
De recobrar las fuerzas  
Porque el amor es el peligro más tortuoso  
Porque exige la fuerza  
De estar de pie los dos el uno frente al otro  
Y exige la grandeza  
De saber no ser nadie frente al otro  
Y por encima de todo esto exige  
La grandeza más sabia  
La de poder exaltar como alguien  
El más alguien de todos  
A aquel que ya ha aceptado no ser nadie  
Porque cómo podría  
Recibir de la mano del amor la vida  
Quien se ha hecho dueño de su propia vida  
Pero quién si no es dueño de su vida  
Puede ponerla en otras manos  
Y por eso las lindes del amor  
Son escarpadas  
Y por eso no es fácil decir de veras Tú  
Oír de veras Tú  
No querer escuchar ni decir un Tú mío  
Dejar que limpiamente suene  
Sin sordina y sin trabas un Tú tuyo

Por eso los amantes buscan difícilmente  
Sostener un amor que si triunfa muere  
Buscan cómo poder seguir riéndose  
Cuando es el amor mismo  
Quien implora su fuerza  
Y por eso también es el amor más firme  
El que está en el mayor peligro de no ver  
Que sus leyes mortales no habrían dejado nunca  
De ser abismalmente frágiles  
(2014b: 497-499)

Este poema es una declaración moral del amor de Segovia. En la primera parte habla del amor pasión; aquel que considera el amor como una lucha entre dos; y no como una entrega a partir del deseo. En la segunda parte Tomás expone el camino de ese otro amor verdadero; porque en el primero no somos libres, sino sometidos; el segundo representa un amor libre. El amor es la playa de llegada, el destino del nómada.

Incesto: en *Bisutería*: Carta incestuosa (2014: 608-609). Un poema a su hermana. Su idea de unión entre hermanos. Sexo. Deseo y erotismo.

Su poesía se impregna de un amor a la vida, a las palabras, a la realidad; pero para el poeta el amor no ha sido solo una búsqueda sino que también han inundado su vida:

“Mar de amores”  
Tantos tan diferentes tan grávidos amores  
Que he podido juntar bajo esta fecha  
Con tal diversidad de aromas  
De texturas de ritmos de temperaturas  
Con sus jugosos tallos delicados  
Formando un haz compacto  
Que aprieto ahora entre los brazos  
Contra el pecho desnudo  
  
Tengo de cuando en vez que detenerme  
Cuando lo veo  
A recobrar atónito el resuello. (2014b: 417)

### 6.3 Erotismo: La poesía votiva

La noción de erotismo y la imagen erótica son centrales en la teoría poética de Tomás Segovia. Una visión erotizada de la realidad que se traslada a la totalidad de su poesía; y no solo a aquellos poemas denominados como tal. Por eso, no se puede establecer de forma sencilla aquellos títulos en donde aparece explícitamente; sin embargo en *Historias y poemas (1958-1967)*, *Figura y Melodías (1973-1976)*, la sensualidad y el erotismo se convierten en parte del sentido de los libros, y no solo por la aparición de la poesía votiva en ellos.

Pero, qué entendemos por erotismo. Un concepto cuyos rasgos y finalidad varían según los periodos. Los elementos que constituían el poema erótico en la época greco-romana en poetas como Catulo, Juvenal, Propertio, o Marcial, no tienen los mismos rasgos que le otorgamos hoy en día como bien señaló Paul Veyne a lo largo de su estudio sobre la elegía erótica (Veyne, 1991).

Claudio Guillén en su ensayo señala la diferencia entre erotismo, pornografía y obscenidad, aunque a veces sea porosa la distinción:

Ahora bien, la valoración del cuerpo, o su degradación, por medio de la imaginación metafórica, es un proceso de tal amplitud, de tamaña universalidad, que lo mismo topamos con ella en el terreno de la mera sexualidad que en el del erotismo, el de la obscenidad o el de la pornografía. Claro está que estas opciones se aproximan y entrecruzan, ante todo las tres primeras, a veces inextricablemente. (Luego hablaremos de la pornografía, que no tiene ventanas, como las mónadas de Leibniz, y queda confinada dentro de sí misma.) Es inútil buscar o definir la identidad absolutamente singular en la expresión literaria de cualquiera de esas zonas de experiencia, como si fuera tan arduo, o extraño, o dramático, el paso de una zona a otra. Pero todos reconocemos el paso y sentimos las diferencias que las distinguen de manera tan perceptible y al propio tiempo tan sutil, algo como un tono de voz, un estilo y sobre todo un contexto: el de la sociedad y el de la lectura.

La escritura erótica que arranca del cuerpo –mujer u hombre- puede conducir al elogio de la persona amada en su integridad y plenitud; a la más exaltada emoción amorosa, incluso a la espiritualización y alegorización del amor, es decir, continuar mucho más del cuerpo. Claro que existe algo como un *continuum*, o un territorio compartido, entre la simple sexualidad, el erotismo y

la pasión amorosa; o un amovilidad, si se prefiere, y unas tendencias latentes, en ambas direcciones, que conducen de lo uno a lo otro. (Guillén, 2007: 241-242)

En ese sentido la poesía de Segovia comparte ese difícil *continuum* que nos dificulta su definición dentro de cualquiera de estas clasificaciones; quizá sea la de pornografía la que sintamos más lejanas, pero ya nos ha dicho Claudio Guillén que esta percepción también es histórica y fluctuante. Por eso entre la poesía amorosa y la sensual o erótica de Segovia a veces nos cuesta determinar si estamos ante un poema de amor, votivo, un poco más obsceno, o un poema erótico; en realidad ambos son eróticos y apenas las diferencias son perceptibles como veremos más adelante. Para Segovia el amor y el erotismo son indisociables.

¿No hay en el amor y en el erotismo resistencia? ¿No pretende Segovia transgredir? Lo único que tenemos claro es que su poesía erótica no busca la supresión del “otro” sino su encuentro y no solo de los cuerpos, sino como acceso al conocimiento, al alma. Por lo tanto, la resistencia y la transgresión se da contra ese principio de sumisión del otro, contra la idea de poder en el amor; en ese sentido sería transgresora contra los principios del amor pasión. Su transgresión no pertenece al terreno del lenguaje ni contra la sociedad. En todo caso señalara la servidumbre del amor burgués como un amor no liberado.

Uno de los poemas más sugerentes del poeta es *Besos*. Sabemos durante su lectura que el poema va adquiriendo tonos y profundidades eróticas, pero, sin lugar a dudas es un poema de amor, con el que el sujeto poético pretende despertar el deseo a través de la plasmación del suyo propio. El poeta describe el recorrido que llevarán sus besos sobre el cuerpo de la mujer deseada. Se estructura el poema en función de la cartografía del cuerpo de la mujer, siguiendo así la tradición renacentista establecida desde los poesía de Aretino en el siglo XVI: los ojos, el cuello, los hombros, los brazos,

las manos, los pechos, los pezones, el vientre, los muslos, las ingles, hasta culminar en el sexo de ella. El poeta descarta las metáforas complejas y propone un juego de asociaciones, de simbolismos, pero en donde la palabra no vela la imagen porque para Segovia el erotismo está dentro del terreno de lo decible, o mejor dicho, de lo expresable. Decía Claudio Guillén: “Si lo obsceno tiende a ser lo indecible (...), también se descubre que la dicción de lo indecible, en la medida de lo posible, ha de ser imaginativa, metafórica, innovadora, en suma: literaria” (Guillén, 2005: 251). Segovia nos ofrece la palabra traslúcida, la imagen certera:

Mis besos lloverán sobre tu boca oceánica  
Primero uno a uno como una hilera de gruesas gotas  
Anchas gotas dulces cuando empieza la lluvia  
Que revientan como claveles de sombra  
Luego de pronto todos juntos  
Hundiéndose en tu gruta marina  
Chorro de besos sordos entrando hasta tu fondo  
Perdiéndose como un chorro en el mar  
En tu boca oceánica de oleaje caliente

La disposición de los versos del poema establece una analogía entre el tiempo, la pausa y el deseo. El uso de los futuros sugieren la idea de lo que va a venir, esa espera de la pasión contenida por donde nos conducen las palabras hasta desembocar en los hechos, como esas palabras susurradas al oído, así el poeta espera despertar el deseo de la mujer a la que dirige el poema. Cada verso es una imagen; cada imagen exige la siguiente. El ritmo se consigue a través de las imágenes; y así el poeta nos conduce por un movimiento ascendente. Y de nuevo el mar, pero ahora no simboliza la huida de Ulises, del nómada, ni el mar del exiliado (Sicot, 2004), sino el movimiento, la llegada; así la mujer se convierte en el espacio adonde llegar. La lluvia y el mar sugieren la humedad y la amplitud: la humedad del cuerpo y de la boca de ella, la humedad de la boca del poeta: “Oleaje”, “gruta marina”, “boca oceánica”. Nos describe los tipos

distintos de besos que le entregará: “besos oscuros como túneles”; “besos chafados”, “blandos”; “deslumbrantes”; “penetrantes”;

Besos chafados blandos anchos como el peso de la plastilina  
besos oscuros como túneles de donde no se sale vivo  
deslumbrantes como el estallido de la fe  
sentidos como algo que te arrancan  
comunicantes como los vasos comunicantes  
besos penetrantes como la noche glacial en que todos nos  
abandonaron

Ahora el poeta comienza a concatenar el recorrido que llevarán sus besos por el cuerpo de ella. Un recorrido descendente desde sus mejillas hasta su sexo:

besaré tus mejillas  
tus pómulos de estatua de arcilla adánica  
tu piel que cede bajo mis dedos  
para que yo modele un rostro de carne compacta idéntico  
al tuyo  
y besaré tus ojos más grandes que tú toda  
y que tú y yo juntos y la vida y la muerte  
del color de la tersura  
de mirada asombrosa como encontrarse en la calle con uno  
mismo  
como encontrarse delante de un abismo  
que nos obliga a decir quién somos  
tus ojos en cuyo fondo vives tú  
como en el fondo del bosque más claro del mundo  
tus ojos llenos del aire de las montañas  
y que despiden un resplandor al mismo tiempo áspero y dulce  
tus ojos que tú no conoces  
que miran con un gran golpe aturdidor  
y me inmutan y me obligan a callar y a ponerme serio  
como si viera de pronto en una sola imagen  
toda la trágica indescifrable historia de la especie  
tus ojos de esfinge virginal  
de silencio que resplandece como el hielo  
tus ojos de caída durante mil años en el pozo del olvido  
besaré también tu cuello liso y vertiginoso como un tobogán  
inmóvil  
tu garganta donde la vida se anuda como un fruto que se  
puede morder

tu garganta donde puede morderse la amargura  
y donde el sol en estado líquido circula por tu voz y tus venas  
como un coñac ingrátido y cargado de electricidad  
besaré tus hombros contruidos y frágiles como la ciudad  
de Florencia  
y tus brazos firmes como un río caudal  
frescos como la maternidad  
rotundos como el momento de la inspiración  
tus brazos redondos como la palabra Roma  
amorosos a veces como el amor de las vacas por los terneros  
y tus manos lisas y buenas como cucharas de palo  
tus manos incitadoras como la fiebre  
o blandas como el regazo de la madre del asesino  
tus manos que apaciguan como saber que la bondad existe

Nos sorprenden las asociaciones potentes e inesperadas en el poema: “el amor de las vacas por los terneros”; “como el regazo de la madre del asesino”, la mujer como protección y un amor que no juzga al hijo; las referencias de la mujer con la maternidad, con el origen, en sus ojos ve de golpe la historia de la humanidad. La mujer es origen y llegada para el poeta; la mujer es la realidad, el mundo para Tomás. Hasta aquí el poema es un bello poema de amor; pero es ahora cuando llega a las partes de su cuerpo más sexuales cuando se vuelve más obsceno, sin caer en lo soez, pero también el erotismo, las imágenes erotizadas recorren los versos anteriores; como podemos ver, la sensualidad envuelve el cuerpo y las palabras del poema. Dejemos ahora que el poema hable por sí solo:

besaré tus pechos globos de ternura  
besaré sobre todo tus pechos más tibios que la convalecencia  
más verdaderos que el rayo y que la soledad  
y que pesan en el hueco de mi mano como la evidencia en la  
mente del sabio  
tus pechos pesados fluidos tus pechos de mercurio solar  
tus pechos anchos como un paisaje escogido definitivamente  
inolvidables como el pedazo de tierra donde habrán de  
enterrarnos  
calientes como las ganas de vivir  
con pezones de milagro y dulces alfileres

que son la punta donde de pronto acaba chatamente  
la fuerza de la vida y sus renovaciones  
tus pezones de botón para abrochar el paraíso  
de retoño del mundo que echa flores de puro júbilo  
tus pezones submarinos de sabor a frescura  
besaré mil veces tus pechos que pesan como imanes  
y cuando los aprieto se desparraman como el sol en los trigales  
tus pechos de luz materializada y de sangre dulcificada  
generosos como la alegría de aceptar la tristeza  
tus pechos donde todo se resuelve  
donde acaba la guerra la duda la tortura  
besaré tu vientre firme como el planeta Tierra  
tu vientre de llanura emergida del caos  
de playa rumorosa  
de almohada para la cabeza del rey después de entrar a saco  
tu vientre misterioso cuna de la noche desesperada  
remolino de la rendición y del deslumbrante suicidio  
donde la frente se rinde como una espada fulminada  
tu vientre montón de arena de oro palpitante  
montón de trigo negro cosechado en la luna  
montón de tenebroso humus incitante  
tu vientre regado por los ríos subterráneos  
donde aún palpitan las convulsiones del parto de la tierra  
tu vientre contráctil que se endurece como un brusco recuerdo  
que se coagula  
y ondula como las colinas  
y palpita como las capas más profundas del mar océano  
tu vientre lleno de entrañas de temperatura insoportable  
tu vientre que ruge como un horno  
o que está tranquilo y pacificado como el pan  
tu vientre como la superficie de las olas  
lleno hasta los bordes de mar de fondo y de resacas  
lleno de irresistible vértigo delicioso  
como una caída en un ascensor desbocado  
interminable como el vicio y como él insensible  
tu vientre incalculablemente hermoso  
valle en medio de ti en medio del universo  
en medio de mi pensamiento  
en medio de mi beso auroral  
tu vientre plaza de toros  
partido de luz y sombra y donde la muerte trepida  
suave al tacto como la espalda del toro negro de la muerte  
tu vientre de muerte hecha fuente para beber la vida fuerte  
y clara



besaré tus muslos de catedral  
de pinos paternos  
practicables como los postigos que se abren sobre lo  
desconocido  
tus muslos para ser acariciados como un recuerdo pensativo  
tensos como un arco que nunca se disparará  
tus muslos cuya línea representa la curva del curso de los  
tiempos  
besaré tus ingles donde anida la fragilidad de la existencia  
tus ingles regadas como los huertos mozárabes  
traslúcidas y blancas como la vía láctea  
besaré tu sexo terrible  
oscuro como un signo que no puede nombrarse  
sin tartamudear  
como una cruz que marca el centro de los centros  
tu sexo de sal negra  
de flor nacida antes que el tiempo  
delicado y perverso como el interior de las caracolas  
más profundo que el color rojo  
tu sexo de dulce infierno vegetal  
emocionante como perder el sentido  
abierto como la semilla del mundo  
tu sexo de perdón para el culpable sollozante  
de disolución de la amargura y de mar hospitalario  
y de luz enterrada y de conocimiento  
de amor de lucha a muerte de girar de los astros  
de sobrecojimiento de hondura de viaje entre sueños  
de magia negra de anonadamiento de miel embrujada  
de pendiente suave como el encadenamiento de las ideas  
de crisol para fundir la vida y la muerte  
de galaxia en expansión  
tu sexo triángulo sagrado besaré  
besaré besaré  
hasta hacer que toda tú te enciendas  
como un farol de papel que flota locamente en la noche.  
(2014a: 240-244)

La concatenación de estas imágenes se vuelve muy sugerente, sinuosos, con un ritmo trepidante que se consigue a través de la sintaxis (con la acumulación de sustantivos). Tomás no describe simplemente el cuerpo de ella; sino que a través de la contemplación propone la acción sexual; así la mirada del lector se vuelve cómplice,

dice Octavio Paz: “Mirar es una transgresión pero la transgresión es un juego creador” (1974: 157). Relación entre la contemplación artística y el erotismo, entre ver y desear. Este poema es una buena muestra de la poesía erótica de Tomás Segovia; en donde la sexualidad no es violenta, ni anulación del otro; el poeta busca despertar el deseo mostrando su deseo. En la poesía de Tomás Segovia abundan las imágenes y por eso es tan sugerente; dice a este respecto Claudio Guillén:

En la obscenidad más auténtica según veremos, suele ser secundaria la sexualidad. En la medida en que esta literatura –erótica o escatológica, pero relativa al cuerpo, en lo esencial- deja de ser agresiva y transgresiva, ante las normas de la sociedad, procurando suprimir principalmente el silencio, la represión, o la distinción entre el terreno privado y el público, se hace posible la identificación del lector, oyente o espectador, con las imágenes recibidas. El lector ya no tiene que defenderse de nadie (o, censor de sí mismo, de su vergüenza y sus propios deseos). Y digo imágenes, porque en la literatura erótica, como en la moderna pornografía, se incrementa y acusa el componente visual o visualizable. La pornografía, explica Herbert Read, es una actividad gráfica. No hay sólo sugestión, sino una imagen visual, perceptible, que actúa como estímulo sexual. (Guillén, 2005: 238)

La poesía erótica de Tomás Segovia no trata de escandalizar ni de provocar; no hay artificialidad, sino que se muestra la intimidad del sujeto poético. No trae elementos ni lenguaje del llamado “realismo sucio”. Segovia cree que el lenguaje ya está lo suficientemente liberado hoy como para llevar al poema un lenguaje liberado. Su obra se diferencia de autores como Jean Genet, por ejemplo, tanto en su obra narrativa como poética, usa la sexualidad para proponer una ruptura manifiesta con la sociedad; pervertir las buenas conciencias, pero Tomás no busca salir de la sociedad y eso forma también parte de su responsabilidad. La poesía erótica de Tomás Segovia no se aleja de la vida humana; se acerca a la intimidad y a la cotidianeidad de un amor heterosexual. En el siguiente poema, sin embargo, tenemos la sensación de que la obscenidad viene marcada por el choque entre la ternura y la sexualidad:

Échame un vistazo al menos de arriba abajo

Mírame cómo estoy de cabo a rabo enamorado  
 Tengo enamorados los ojos  
 Y tengo la boca enamorada  
 Y tengo el pie izquierdo enamorado  
 Y mucho más el pie derecho  
 Tengo también enamoradas las espumosas ingles  
 Y el pene conmovido enamorado como los niños de sus maestras  
 Y los testículos al borde las lágrimas de puro enamorados  
 Tengo las manos pesadamente enamoradas  
 Tengo enamorado el pecho combatiente  
 Tengo con delirio enamorado la saliva  
 Tengo la vieja cabeza altanera perdidamente enamorada  
 Y enamoradas como vírgenes ridículas todas sus ideas  
 Y todas mis palabras enamoradas hasta la tartamudez  
 Y tengo enamorada la memoria  
 Y enamorada hasta la abyección la imaginación  
 (...)

y enamorada la paciencia milagrosa en que te espero  
 porque te espero enamorado y no me dejes así  
 junta apretadamente todo esto en tu abrazo  
 dueña de los enjambres y de las cataratas reúneme  
 recoge fuertemente en tu abrazo de hermana insensata  
 apretados contra tus pechos más claros que los himnos  
 calmados en tu seno de cauce de las fiebres caudales  
 todos estos pedazos doloridos. (2014: 509-510)

El poeta se encuentra desmembrado, escindido, fragmentado; el amor de ella, la comunión de los amantes, consigue restituirle en la unidad. Con esto Segovia nos dice cómo el amor termina con la fragmentación y soledad de los individuos, asunto que hemos visto hace un momento al hablar del amor.

Las ideas de nuestro tiempo sobre el amor y el erotismo las rige hoy el neoliberalismo: todo pertenece al ámbito económico, todo se comercializa; la impresión de liberación sexual nos hace creer que estamos ante una sociedad más libre pero en realidad las cadenas hoy oprimen más que nunca y conducen a la soledad e incomunicación del individuo moderno. En un mundo en que todo vale ya ni siquiera la trasgresión es una opción que conduce a la libertad, como soñó Sade. Para Segovia “el

libertino coagulado en el libertinaje es evidentemente un ser sin libertad” (2009: 555). Marta Sanz en su poemario *Cíngulo y estrella* plantea la fidelidad en el amor como un elemento subversivo hoy; cuando la liberación sexual se ha convertido en moneda del capitalismo; en la posmodernidad la sexualidad se ha convertido en un objeto más del mercado. En una sociedad sin restricciones, los límites de las prohibiciones y por lo tanto también el de las transgresiones se han desvanecido.

En su libro *La llama doble* Octavio Paz advertía ya del peligro de esta degradación:

La sociedad capitalista democrática ha aplicado las leyes impersonales del mercado y la técnica de la producción en masa a la vida erótica. Así la ha degradado (...). (: 158)

La modernidad desacralizó al cuerpo y la publicidad lo ha utilizado como un instrumento de propaganda. Todos los días la televisión nos presenta hermosos cuerpos semidesnudos para anunciar una marca de cerveza, un mueble, un nuevo tipo de automóvil o unas medias de mujer. El capitalismo ha convertido a Eros en un empleado de Mammon. A la degradación de la imagen hay que añadir la servidumbre sexual. La prostitución es ya una vasta red internacional que trafica con todas las razas y todas las edades, sin excluir, como todos sabemos, a los niños. Sade había soñado con una sociedad de leyes débiles y pasiones fuertes, en donde el único derecho sería el derecho al placer, por más cruel y mortífero que fuese. Nunca se imaginó que el comercio suplantaría a la filosofía libertina y que el placer se transformaría en un tornillo de la industria. El erotismo se ha transformado en un departamento de la publicidad y en una rama del comercio. En el pasado, la pornografía y la prostitución eran actividades artesanales, por decirlo así; hoy son parte esencial de la economía de consumo. No me alarma su existencia sino las proporciones que han asumido y el carácter que hoy tienen, a un tiempo mecánico e institucional. Han dejado de ser transgresiones. (:159)

Solo hay que pensar en los nuevos éxitos editoriales como *Cincuenta sombras de Grey*, donde ya no se busca la transgresión o la obscenidad, sino satisfacer las demandas del consumo femenino. Se les entrega un tipo de deseo en donde la mujer aparece como un objeto, el amante perfecto como un hombre poderoso y adinerado, la

violencia, la posesión, la denigración en todas sus formas; pero ya no se busca la ruptura con la sociedad, transgredir las buenas conciencias, sino que emerge como mera moneda de cambio. Žižek nos dice citando a Alain Badiou “hoy más que nunca se debería insistir en el amor como centro de atención, no meramente en el placer: es el amor, el encuentro de dos, lo que transustancia el placer idiota y masturbatorio en un auténtico acontecimiento.”(Žižek, 2009: 45)

En la poesía de Segovia no es tan relevante mostrar el acto amoroso, no hay una transgresión erótica, no hay una anulación del “otro” en busca del placer propio; lo que se busca es el alma de la otra parte a través de la comunicación de dos cuerpos. La primera parte de *Figura y Melodías (1973-1976)* se llama “Figura fragmentaria de Eros”, esa figura que forma parte del dios del amor es la mujer; son poemas dedicados a la mujer que se convierte en deidad. El amor y el erotismo son el hilo conductor del poemario:

Tocar tus pechos. La mano queda cegada de dulzura. Proyectar ese contacto sobrecogedor, desde la mano misma, sin cruzar para nada la sombra del espíritu, fulgurantemente, aun cielo de evidencias nunca pensadas (2014a: 393)

Contigo se desnuda tu belleza y a la vez se desnuda una ceguera. Sólo sabemos que en nuestro abrazo la noche nos interroga y en ti y en mí desde muy lejos en la noche la especie se interroga (...) (2014a:895)

Dentro de su poesía erótica Tomás Segovia escribió una colección de poemas a los que se refirió como “sonetos votivos”; el elemento formal del uso de la forma métrica del soneto les distingue del resto de sus poemas eróticos. El nombre de votivos elude a la idea del deseo como entrega al otro a partir de su doble significación: “misas que se dicen por devoción” y “ofrecido por voto o relativo a él”. Aquí la comunión será con la amada a la que se rinde devoción y el poeta que forma parte del deseo del otro. Pero, por otra parte, este juego con una significación religiosa nos sugiere una ligera

provocación o transgresión como si la devoción a lo femenino se convirtiera en un tipo de moral determinada.

La primera vez que aparece una serie de poemas votivos fue en su libro *Figura y melodías* (1973-1976): “Colección reservada de sonetos eróticos”. Después los incluirá sueltos o en partes dentro de otros libros: en *Partición* (1982): “Cinco sonetos votivos”; *Noticia natural* (1992): “Conmemorables (nuevos sonetos votivos)”. En los poemarios siguientes se irá reduciendo su presencia hasta ser prácticamente inadvertida o desaparecer. Cuando los incluye formarán parte del cuerpo del libro y no en grupo, como ocurre en *Siempre todavía* (2006-2007) donde aparece un único poema: “Gestos de amor”. Después los reunió todos juntos en *Sonetos votivos*.

Estos poemas tienen unos rasgos comunes que les singularizan del resto de la poesía erótica segoviana: están escritos siempre bajo la forma métrica del soneto; carecen de un título salvo su numeración; el contenido hace referencia de manera explícita al encuentro sexual o bien como rememoración o como descripción de un encuentro que anhela el poeta que se produzca; el sujeto poético se dirige a una mujer y son poemas muy descriptivos, por supuesto, dialógicos; los temas sexuales son variados: desde el coito, la masturbación, felaciones o cunnilingus.

Ahora bien, por la temática que acabamos de enunciar podemos pensar que estamos ante una poética pornográfica, más explícita que la anterior, pero veremos que no hay grandes diferencias ni en el tratamiento de los temas ni en el lenguaje; pese a usar un lenguaje referencial del cuerpo y un uso de adjetivos y sustantivos obscenos con los que sorprende en muchos casos al lector, no tenemos la sensación de entrar en el ámbito de lo pornográfico. Incluso en estos poemas, los más carnales de todos, si cabe, el amor y el erotismo siguen estrechamente unidos. Además, el tono, la estructura, el

contenido, la expresión no sufre ninguna modificación de un libro a otro lo que nos da una idea de continuidad y permanencia de estilo a lo largo de toda la obra segoviana.

La primero que nos sorprende es la elección de la forma métrica del soneto para expresar una poesía de temática sexual. Precisamente es su contenido, que podemos asociar como una transgresión, lo que nos conduce a pensar en esta contradicción: ¿Por qué la elección de una forma tan fija para expresar la idea de un hecho que consideramos “liberado”? ¿No hubiera sido más adecuado el verso libre para expresar la sexualidad? Por otra parte, los sonetos se han utilizado de forma habitual desde el Renacimiento para expresar la temática amorosa (amor y deseo se unen); Antonio Alatorre en su libro *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro* muestra su uso dentro de la tradición española durante el humanismo para expresar el sueño erótico (Alatorre, 2003).

Por eso podemos pensar que la decisión del soneto lleva implícita una opción que conecta con una tradición que renueva y una oposición frente al uso del verso libre utilizado mayoritariamente por la poesía actual. Sin embargo, la elección de cada palabra obliga al poeta a jugar con el lenguaje; esta búsqueda le confiere hasta casi más libertad. Tomás Segovia con esta decisión consigue sorprender al lector al romper con sus expectativas (¿no es precisamente la sorpresa un rasgo de la esencia poética?). Evidentemente, en los años en los que escribe la poesía está lo suficientemente renovada; apenas el lenguaje supone una transgresión. Decía Blanchot que el lenguaje es el terreno de lo indecible.

Decíamos que el lenguaje y la temática no se diferencian del resto de sus poemas eróticos. Los versos siguen siendo imágenes. Segovia no describe en este poema sino que observa, lo que está ocurriendo justo en este instante que viene marcado por el tiempo del presente; el poema se va a construir sobre el contraste entre las analogías

entre el corazón y el sexo de la mujer. En el primer cuarteto directamente el poeta observa el sexo de la mujer; la referencia al clítoris que palpita de deseo se asemeja a los latidos del corazón, en el segundo cuarteto este corazón le invita y no el otro, no es el amor lo que les une ahora, sin embargo el siguiente verso evita la asociación solamente sexual y entra en el terreno de lo afectivo: “más que el otro cordial y estremecido”; el cuerpo de ella es una casa, un hogar, y la invitación de ella nos habla de deseo y no de violencia, “invitado”; va a entrar hasta tocar lo más profundo de ella, hasta darle su placer; como vemos el amante no busca solo su placer. Los dos tercetos conectan el acto con el amor: si ella se entrega desnuda abre el corazón, besar su corazón por dentro, no es solo los cuerpos que se aman sino llegar hasta el corazón de ella.

#### XV

Entre los tibios muslos te palpita  
un negro corazón febril y hendido  
de remoto y sonámbulo latido  
que entre oscuras raíces se suscita;

un corazón velludo que me invita,  
más que el otro cordial y estremecido,  
a entrar como en mi casa o en mi nido  
hasta tocar el grito que te habita.

Cuando yaces desnuda toda, cuando  
te abres de piernas ávida y temblando  
y hasta tu fondo frente a mí te hiendes,

un corazón puedes abrir, y si entro  
con la lengua en la entraña que me tiendes,  
puedo besar tu corazón por dentro. (2014: 413)

En el siguiente soneto se centra en la rememoración de una escena después del sexo. El poeta observa a la mujer que se ha levantado y el semen que él ha depositado hace unos instantes en ella se escurre por sus piernas; esta imagen le trae la imagen de la



unión entre el hombre y la mujer como un accidente geográfico: fuego y la luna. Pese a lo obsceno que podría resultar el contenido del tema, Segovia consigue que olvidemos el elemento para entrar en la bella imagen de unión que propone:

#### XIV

Desnuda aún, te habías levantado  
del lecho, y por los muslos te escurría,  
viscoso y denso, tibio todavía,  
mi semen de tu entraña derramado.

Encendida y dichosa, habías quedado  
de pie en la media luz, y en tu sombría  
silueta, bajo el sexo relucía  
un brillo astral de mercurio oxidado.

Miraba el tiempo absorto, en el espejo  
de aquel instante, una figura suya  
definitiva y simple como un nombre:

mi semen en tus muslos, su reflejo  
de lava mía en luz de luna tuya,  
alba geológica en mujer y hombre. (2014: 413)

Sin embargo, no todos los poemas votivos se refieren al acto sexual. En el siguiente el poeta recuerda las partes del cuerpo de ella: los pechos, las nalgas... Pero la memoria no está solo en su cabeza, la memoria también es corporal: sus dedos no pueden olvidar el recuerdo de su tacto. El poeta se afana en destruir la sensibilidad de sus manos, pero en lo más hondo “aguarda la memoria de sus pechos”, el recuerdo que no olvidan, no él sino sus manos:

#### IX

Contra mi tacto evocador me afano.  
Con los más duros y ásperos pertrechos  
he trabajado hasta dejar deshechos  
por el hierro los dedos de esta mano.

Los quiero embrutecer, pero es en vano:  
en sus fibras más íntimas, maltrechos,  
aún guardan la memoria de tus pechos,  
su tibia paz, su peso soberano.

Ni violencias ni cóleras impiden  
que fieles y calladas a porfía  
mis manos sueñen siempre en su querencia,

ni mil heridas lograrán que olviden  
que acariciaron largamente un día  
la piel del esplendor y su opulencia. (2014: 410)

En *Noticia Natural (1988-1992)* uno de los sonetos votivos donde vemos como el contacto produce el conocimiento del uno y del otro, ese conocimiento se produce a través del contacto corporal:

Sabemos tanto ya, que de antemano  
es como si mil veces, en los hechos,  
te hubiera hecho el amor: me sé tus pechos  
como me sé este oficio en que me ufano

conozco a fondo el tacto de tu mano  
bendiciendo mi escroto, y cuáles trechos  
cruza en tus fosos cálidos y estrechos  
mi pene familiar, su viejo hermano;

sabe mi lengua a qué tu vulva sabe  
y mi glande cómo unta tu saliva,  
y sé que tú lo sabes a tu modo.

Y tenemos los dos la última clave:  
nada me quitas si te vas esquivando,  
y a la vez si te das me lo das todo. (2014b: 70-71)

Es evidente la continuidad que señalábamos en el estilo de estos poemas; en *Siempre todavía (2006-2007)* encontramos el poema “Soneto votivo” (2014b: 355) con el que abre la última parte “Gestos de amor”; una serie de cinco poemas que tienen en

común la temática amorosa. Aquí sabemos que estamos ante un “votivo” porque nos lo indica en el título, pero el tono del poema se aleja de los anteriores. Y no es la vejez del poeta lo que desplaza ahora la sexualidad de sus versos, sino la conciencia más evidente de que el amor, la ternura, despertó también su deseo. No obstante, el lenguaje y el tono, menos impulsivos, lo aproxima a sus poemas eróticos pero no necesariamente nos hace pensar en un votivo salvo por la alusión a su órgano genital:

#### Soneto votivo

En realidad, lo sé, no es nada nuevo  
esto que veo hoy tan claramente;  
no es que la edad servil e impertinente  
y a la que tantos sinsabores debo

me imponga como el cáliz en que bebo  
un límite inquerido y deprimente;  
la edad más bien me hace ahora evidente  
el sentido del trance en que me muevo.

Antes quizá no siempre comprendía  
que no sólo el instinto más lascivo  
podía hinchar mi órgano más vivo;

que a veces como ahora sucedía  
que despertaba en mí sin hacer ruido  
y de pura ternura estaba erguido. (2014b: )

También escribe sobre el sexo oral:

#### XVII

Un momento estoy solo: tú allá abajo  
te ajetreas en torno de mi cosa,  
delicada y voraz, dulce y fogosa,  
embebida en tu trémulo trabajo.

Toda fervor y beso y agasajo,

toda salivas suaves y jugosa  
calentura carnal, abres la rosa  
de los vientos de vértigo en que viajo.

Mas la brecha entre el goce y la demencia,  
a medida que apuras la cadencia,  
intolerablemente me disloca,

y al fin me rompe, y soy ya puro embate,  
y un yo sin mí ya tuyo a ciegas late  
gestándose en la noche de tu boca.

En todos estos poemas que hemos presentado vemos claramente la comunicación. Pero, incluso en aquellos sobre el onanismo que se presuponen un momento de soledad se busca el encuentro con el otro; ahora la memoria es la encargada de salvar la incomunicación. La memoria es un elemento fundamental en la poesía de Segovia. Es a través del recuerdo.

En este poema una mujer se masturba mientras alguien la escucha al otro lado de la pared. Hay dos elementos claves que desencadenan el deseo, la sugerencia: no la ve, solo la oye. Ella sabe que hay alguien que sabe lo que está haciendo, que la oyen, que la imaginan. Igual que el poeta nos sugiere el sentido del poema. Es el deseo hacia otro hombre lo que la lleva a la mujer a masturbarse, pero es la presencia de saberse deseada por alguien que la escucha lo que hace que se establezca el deseo. Tomás nos dice que ella suspira por el ausente pero la transgresión está en precisamente en que se sabe deseada por otro. La prohibición de un amor casto es lo que articula la transgresión en el poema. Tomás rompe con la figura del mirón y propone la figura del “escuchador”:

En la oscuridad  
Sofocada de amor, en la oscuridad, su cuerpo sin sosiego se  
agitaba en el lecho, y suspiraba por el ausente, presa de un doloroso estupor.  
Detrás de las delgadas tablas, sus quejas mantenían el  
desvelo tenso de otro hombre.

Y ella lo sabía. (2014: )

## 7 LA RESISTENCIA COMO COMPROMISO: CRÍTICA DEL PODER Y DE LA POSMODERNIDAD

Tomás Segovia elude en su obra poética el tratamiento de las coyunturas políticas e históricas en base a sus ideas sobre la función de la creación poética: la poesía es política siendo poesía por esa capacidad que le otorga el poeta de reformular y transformar la realidad. Por el contrario, veremos cómo la crítica sobre los mecanismos y la naturaleza del poder será constante. De esta forma, el compromiso en Segovia trasciende el ámbito particular de la lucha panfletaria para establecerse en el campo de la ética, si entendemos por ética esa búsqueda del ideal de valores universales y esenciales, independientemente de la construcción social de cada periodo histórico y espacio, y la moral como su realización concreta y mutable. Pero, ¿dónde y cómo aparece esta posición ética? ¿Con qué se compromete la poesía segoviana?

Señala Liliana Weinberg que es el ensayo el género moral por excelencia (2014:160), y será ahí donde Tomás Segovia explique estas problemáticas, aunque es en su praxis poética donde se encarna toda su propuesta ética. La “palabra” se convierte así en un espacio de resistencia a la opresión del sistema dominante. Sin embargo, esto no quiere decir que desatienda la crítica política de forma explícita ni que sea un autor moralizante. El concepto de valor será fundamental para explicar su postura ética.

La crítica del poder, a su época, del arte como consumo y de la política son temas que abordó desde pronto en sus ensayos: “Los intelectuales y la prosperidad”, publicado en 1965 en la *Revista de Bellas Artes* (1973), “La cultura y el miedo”, publicado en la revista *Política* en 1962 (1973), o “Camus y la literatura comprometida”, (RML, 1956); o con abundancia en sus *Cuadernos de notas*. Estos últimos contienen una constante reflexión sobre sus preocupaciones poéticas, personales

y políticas; y nos permiten ver la constancia y la reflexión de su trabajo a la vez que muestran esa unión entre vida y poética. Respecto a sus críticas sobre el arte destacan sus estudios sobre la pintura de Ramón Gaya; con el pintor y poeta valenciano mantuvo siempre una gran amistad y grandes coincidencias en el plano estético, fundamentalmente en la concepción poética y en sus ideas sobre la belleza y la realidad. Pero, será en sus artículos periodísticos donde la crítica política al sistema capitalista se presenta de una forma más directa. Por ese motivo nos vamos a centrar principalmente en estos textos.

Los títulos de los libros donde recoge sus artículos y ensayos nos sugieren ya ese primer horizonte significativo respecto a su actitud de reivindicación y de resistencia ética contra las imposiciones del pensamiento dominante: *Contracorriente*, *Actitudes*, *Resistencia*, *Alegatorio*, *Recobrar el sentido*, *Cartas cabales*, *Digo yo*. Todos ellos cuestionan la época que le ha tocado vivir; una época que viene marcada por su radical transformación social y una ruptura que afecta a todos los ámbitos: sociales, culturales y estéticos. Algunos autores la han denominado como modernidad (Berman, 1988) y otros como posmodernidad (Jameson, 1992), “época del capitalismo avanzado” (Fukuyama: 1992); distintas formas todas ellas de referirse a una misma realidad que deshumaniza y oprime al individuo<sup>81</sup>. Hoy los nuevos estudios hablan ya de una pos-pos modernidad en donde ese cambio de paradigma se ha vuelto más radical a partir de las nuevas tecnologías y la globalización. Una época de consumo en donde se proclama el

---

<sup>81</sup> Respecto a la definición teórica y los límites de la posmodernidad no todos los críticos de la cultura se ponen de acuerdo. El periodo conocido como la modernidad abarcaría desde finales del siglo XIX hasta finales de 1950 momento en que comenzaría la época posmoderna: Lyotard establece el inicio de la posmodernidad 1950 (2012), 1967 para Habermas (1989) y Jameson finales de los cincuenta- principios de los sesenta (1992). Las características varían en función de la realidad donde se aplique por lo que tampoco coinciden en la fecha en la que se origina este cambio de paradigma social. Eduardo Subirats señaló que el posmodernismo latinoamericano no se corresponde con el norteamericano y que fue Oswald de Andrade en América Latina uno de los primeros críticos en hablar de pos-modernidad hacia 1945 (2005: 140-142).

fin de las ideologías, del arte, del estado de bienestar y de las clases sociales; el mercado se impone como única verdad y todo se mezcla: la cultura de masas con la cultura de élites; el relativismo; la industria de la cultura y de los medios de comunicación impregnan así la vida artística y el pensamiento (Jameson, 1992: 13). Su economía es el capitalismo y su ideología el neoliberalismo. Asistimos al surgimiento de “la sociedad de consumo” y del espectáculo de los “medios de comunicación”, como predijo Guy Debord (2002). El resultado: la fragmentación del individuo, la incomunicación y su soledad. Tomás Segovia ya en el año 1985 decía esto sobre la posmodernidad:

Ya sólo que una época se autodenomine posmoderna es algo desolador. Es aceptar no ser nada. Porque después de lo moderno, por definición, no puede haber nada. Posmoderno quiere decir sobreviviente; quiere decir que se sigue viviendo pero sólo mecánicamente; que ya no hay metas, ideales o ilusiones, ni esperanza alguna salvo en el sentido negativo, que es justamente el de la supervivencia pura. Ser posmoderno es seguir viviendo cuando la vida se ha acabado, sin saber por qué ni para qué. (memorias 1985: 69-70)

En la obra de Tomás Segovia observamos un análisis sobre esta transformación y una denuncia a los principios económicos que se asumen como base del pacto social. Su defensa de la tradición es una toma de postura clara ante un arte que busca la ruptura con el pasado y se erige sobre los fundamentos de lo nuevo, como si eso fuera posible, o fuera una búsqueda exclusiva de esta época. Pierre Bourdieu (2005) analizó ya de los mecanismos de consagración sobre los que se establece el campo cultural: ese círculo interminable entre la ruptura y la consagración. Sin embargo, vamos a ver cómo a partir de los años ochenta la crítica al sistema neoliberal se vuelve en la obra de Tomás Segovia más directa; ese es el caso de su poemario *Salir con vida*, o en sus “cartas cabales”; precisamente esto sucede cuando el neoliberalismo ha ocupado todos los espacios de resistencia, especialmente el espacio del lenguaje.

Pero, como acabamos de mencionar, antes también fueron constantes las críticas a otros sistemas que ejercían el poder e intentaban imponerse, no solo políticos sino que



lo hemos visto en las tendencias estéticas dominantes; porque el problema para Segovia se origina en el seno de una sociedad que se ha fundado sobre el principio de dominación (Segovia: ); este principio es el que impide al hombre ser libre. Así, la cosmovisión poética de Segovia se establece desde un principio como una oposición al principio de dominación. Por eso la función del poeta será la de mostrar primero la opresión y después la de proponer una nueva reformulación del mundo. Tarea más urgente hoy si cabe. Pero, veamos cómo se realiza esta resistencia en sus textos periodísticos y en su poemario *Salir con vida*.

### **7.1 El ensayo: “Cartas Cabales”**

Tomás Segovia siempre miró con recelo el periodismo, porque podía llevar al escritor a la autocomplacencia, el miedo a perder su éxito podía alejarle de la responsabilidad como escritor; sin embargo colaboró durante algunos periodos de su vida en distintos diarios de Madrid y México. Los primeros artículos los publicó en el desaparecido periódico *El Sol* de Madrid (1990-1991) y en *La Jornada Semanal* en México; todos esos artículos se recogieron en *Páginas de ida y vuelta* (1993). En 1995 escribió de nuevo una columna semanal durante casi un año para *La Jornada* a la que intituló “Cartas Cabales”; textos que recopiló más tarde en *Alegatorio* (1996). El estilo de estas cartas le debió de satisfacer porque después en Madrid en 1998 empezó de nuevo con su columna en el *Diario 16*, aunque estas colaboraciones no fueron muy abundantes y renunció en cuanto intentaron reconducir la columna hacia ciertos dogmatismos (2000: 173), estas cartas las publicó después en *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000* (2000); en el año 2010 publicó *Cartas cabales 2008-2010* (2010) en donde recogía los últimos textos que fue escribiendo en su blog entre 2008 y 2010.

El tono y los temas de las “Cartas Cabales” se ajustan al estilo de la columna periodística en el ritmo y el lenguaje: más breve y directo, más acorde para tratar asuntos de actualidad y para ayudar a formar una “opinión”. Aunque estos temas están vinculados con los Historia, entiéndase con lo histórico, le sirven para trascender lo anecdótico y particular para llevarlo a un plano “ético”, al plano del “valor”. Pero coincidimos con el autor, y creemos que su reflexión trasciende la anécdota diaria para adentrarse en los páramos extensos del pensamiento resultando así un ejercicio de escritura lúcida, más cercana al ensayo que al periodismo, lo que le confiere cierta permanencia a estos textos de “vida breve”:

me atrevo a pensar que estos textos abordan la actualidad con un espíritu mucho más ensayístico que periodístico, lo cual permite que su interés, si lo tienen, siga estando presente en sus páginas cuando ya han perdido su brillo de noticias (2010: 8)

La estructura de estas cartas es siempre la misma: Tomás Segovia le dirige su correspondencia a un interlocutor ficticio al que denomina Matías Vegoso, anagrama de su propio nombre. Este recurso dialógico le permite articular los textos en base a una polarización extremas de ideas. Matías representa a un hombre conservador, neoliberal y complaciente con el sistema, por el contrario, Tomás Segovia -las cartas van firmadas por “T.S.”- representaría el extremo contrario: crítico y disconforme. El recurso de mostrar la tensión entre dos posturas completamente opuestas sirve para que el contenido sea más claro, pero, sobre todo, propone en su forma dialógica una actitud ética: la comunicación como forma de entendimiento y re-conocimiento del otro. De Matías Vegosos sabemos solo lo que las cartas de Segovia nos sugieren de él; no hay cartas escritas por Vegoso. La exclusión de la correspondencia de su interlocutor se justifica en lo innecesario de la propuesta: corresponde a la ideología dominante por lo que no hace falta añadir mucho más.

El género epistolar es un recurso habitual en la obra segoviana: “Carta a una mujer”(1987); en sus novelas *Cartas de un jubilado* (2010), en donde un hombre mayor escribe cartas a una mujer joven o *Los oídos del Ángel* (2013), una novela con la que rememora el ambiente del exilio en México, aunque no podemos incluirla en sí misma dentro del género epistolar, sí introduce dentro una correspondencia; en sus poesías encontramos también algunos ejemplos: “Epístola nostálgica y jovial a Juan Vicente Melo” (2014: 37), en *Bisutería* reúne en la sección “Correo ordinario” una serie de poemas, o juegos poéticos, bajo esta forma, los temas varían desde los amorosos, eróticos o elegíacos. Pascual Gay ha relacionado el uso epistolar en Tomás Segovia con la tradición grecorromana y humanística (Pascual Gay, 2006).

Tomás Segovia establece su crítica al poder desde la denuncia de los mecanismos de opresión del sistema del capitalismo tardío: el libre mercado y la especulación, la propiedad intelectual, la defensa de las humanidades frente a las tendencias utilitaristas del saber, la educación como medio de transformación social, la defensa de una cultura fuera del mercado, la reivindicación del Estado como garante de los derechos del individuo y no de las multinacionales, la crítica a la globalización, el abuso de la violencia sistémica y de la guerra, la ficción de la democracia, la corrupción de la justicia o la memoria histórica en España, son solo algunos de los temas que aborda de manera ejemplar. En todos ellos se evidencia cómo la ideología de nuestra época ha depositado el “valor” en la única verdad que la funda: la lógica de los mercados. El problema es que la enajenación del lenguaje y la vida a la que nos conduce nos hace creer que ese es el único valor posible y que siempre residió allí. Sin embargo, la argumentación de Segovia en esa búsqueda del sentido que caracteriza su obra desvela la manipulación e irracionalidad que envuelve al sistema. Nos recuerda que hubo otras opciones antes de que nos convencieran de la muerte de las ideologías.

Como venimos enunciando su crítica se dirige hacia cualquier opción que se establezca sobre el principio de dominación: hoy es el sistema capitalista pero también lo fue el marxista sobre la mujer, como veremos. Estamos ante un pensamiento libre que no da nada por lógico e inmutable.

Empecemos, pues, por el principio: ¿qué entiende precisamente por ideología y por poder? Poder en memorias y en Poética y profética cita

Segovia propone un mundo del “valor” distinto que el mundo de la economía (2015: 132). La denuncia de Tomás Segovia siempre se dirigió hacia el poder en sí, fuera del tipo que fuera y viniera de donde viniera: el problema era el poder mismo. La única justificación del poder estaría en su doble función: procurar y garantizar el orden y la justicia (2010: 54).

La denuncia al sistema capitalista reside precisamente en que hoy el poder económico es el único poder verdadero que impregna nuestra convivencia social. Como bien nos recuerda Juan Carlos Rodríguez: No se puede escapar al sistema neoliberal, solo proponer espacios de esperanza y resistencia (2002: 6-8). Esta es una labor para la literatura de compromiso. Para Segovia la propia naturaleza del poder es la que provoca la servidumbre del individuo:

Recuerdo bien que decías que el atractivo propiamente transtornante del poder consiste en que es lo único capaz de darnos la verdadera libertad, la posibilidad de hacer lo que queramos sin tener que contar con nadie. Cuando me sales ahora con que el verdadero poder es el económico, me parece que te refieres a varias cosas, pero una de ellas es esa misma visión del poder como meta personal, como aspiración de una vida, como objeto de deseo, o sea el poder como fenómeno psíquico y aun psicológico.

No me parece grave, ya te lo dije, que no tengas empacho en ver ese supremo objeto de deseo unas veces el poder político y otras el poder económico, pero en la medida en que pienses en lo político, debo decir que no estoy de acuerdo. El hombre de poder en este sentido me parece el menos libre de todos. (...) Ni siquiera el poder hereditario es el derecho al capricho (... ) (2000: 187-188)

Desde que Francis Fukuyama estableció el fin de la Historia y de todas las ideologías menos de la neoliberal como único sistema compatible con la democracia parece que hoy no hay más opciones. La reflexión segoviana permite ver rápidamente las contradicciones de este aserto; plantea la necesidad de distinguir entre política e ideología; ya hemos visto cómo su concepto de fidelidad se relacionaba con el carácter proteico de las ideas; pero Vegoso nos recuerda a esos individuos que comulgaron con las ideas programáticas de las “izquierdas” y que después defendieron, como buenos conversos, al neoliberalismo como única opción posible con el sistema democrático, y que se parece mucho, por no decir que es el mismo, al personaje que describe Joaquín Sabina en su canción “El muro de Berlín”; Pero, ¿esto no nos recuerda a su vez a la crítica que le hizo a Octavio Paz y que fue el motivo de sus distanciamiento?:

Mi alegato consiste en parte, en efecto, en que no hay conclusión posible y que ustedes, al postular un fin de las ideologías, postulan por más que lo nieguen una conclusión de la Historia, por lo menos en un nivel. (...). Para ustedes lo que ha terminado es sólo la Historia en el mal sentido de la palabra, la Historia como delirio metafísico, como loca búsqueda de una Utopía trascendente que sólo puede intentarse realizarse sometiendo al hombre real, deformando y ahogando la verdad, imponiendo por la fuerza o la manipulación un orden que es el de las ideas pero no el de los hechos, reprimiendo todo brote que apunte en otra dirección. Eso es lo que para ustedes ha terminado, pero no la Historia como avance interminable, como despliegue en el tiempo de las posibilidades del hombre. (1996:118-119)

Bien, pero no tergiverses mi contraargumento. Yo por supuesto no propongo el retorno de esa utopía, en la que ya me daba el lujo de no creer cuando todos tus amigos creían masivamente en ella: al contrario, lo que te propongo es seguir luchando contra la utopía y la ideología, que ahora me parecen estar claramente del lado tuyo y de tus amigos. Sólo que para mí esa lucha es estéril (ha sido siempre estéril) si consiste en denunciar la utopía y la ideología del otro y ocultar que la propia postura también es ideológica y utópica. (1996:119)

Segovia considera que todo pensamiento es ideológico y su postura muestra un pensamiento claramente liberal en el sentido que le dio Giner de los Ríos: libertad de pensamiento. El problema es que hoy de lo que se trata es de no pensar:

Digo que tu postura es ideológica a la vez en el buen y mal sentido: en el bueno porque todo pensamiento es necesariamente ideológico en cuanto que tiene que aceptar principios de los que no puede dar cuenta; en el malo porque la ideología que nos enajena y que hay que combatir es la que consiste justamente en ocultar ese origen último de un pensamiento particular, como de todo pensamiento. (1996: 119)

(...) No digo pues que las cosas *son* de esta manera; digo simplemente que hay una perspectiva en la que tu postura y la mía se oponen a un nivel político, pero más fundamentalmente en uno ideológico. O sea que insisto en que no estamos comparando política (la tuya) con una ideología (la mía), sino dos ideologías en cualquiera de los sentidos del término. (1996: 220)

De lo que se trata es de borrar la diferencia entre la política de izquierdas y la de derechas:

Mil veces me has oído decir que la idea de que no haya izquierdas y derechas es una idea de derechas. Ahora lo estás viendo: son los políticos más derechistas los que se apresuran a proclamar que borrar la diferencia no tiene importancia. (2010: 29)

Sin embargo, Tomás destaca que solo a la derecha le interesa borrar esta diferencia porque en verdad sí existe una diferencia: reside en la forma de ejercer la soberanía ciudadana: de su lado o en contra suya, con los ciudadanos o con los mercados. Así que planteará sus posturas sobre la función del Estado respecto al capitalismo. Para el autor el Estado debe estar del lado de la justicia y de las relaciones humanas y no del desarrollo y del progreso; una función que realiza por sí mismo el mercado sin necesidad del apoyo de los estados.

En contraposición resalta la doble moral y la contradicción de estas posiciones: no al intervencionismo estatal cuando se hable de liberalismo económico pero sí para evitar la quiebra de los bancos. Al final la balanza del beneficio nunca cae del lado de los ciudadanos. Respecto a sus ideas sobre la liberalización de las empresas estatales y su rentabilidad nos dice:

¿Tiene de veras que ser rentable una empresa paraestatal? Si el Estado crea empresas no es esencialmente para ganar dinero. El Estado no es ningún empresario, para eso está la iniciativa privada, mientras que él se financia mediante los impuestos. Si crea empresas no es para enriquecerse compitiendo (deslealmente, ni que decir tiene) con las empresas privadas. Es para dar a la sociedad algún servicio que las empresas privadas no pueden dar precisamente porque tienen que ser rentables. O para servir de interlocutor estabilizador del mercado empresarial, que es otra manera de dar un servicio social. Se entiende que esas empresas paraestatales intenten perder lo menos posible, pero no que antepongan la ganancia a su función social. México cuneta justamente con un notable ejemplo de esa función: el Fondo de cultura Económica. Esa editorial se creó para ofrecer a los lectores libros de una calidad que las editoriales privadas no podrían ofrecer porque no sería rentable. (2010: 105)

Pero entiendo perfectamente cuál es tu postura ahora: bueno, sí, el Estado no siempre es un estorbo, podemos perdonarle la existencia a condición de que sea una especie de agencia de seguros para el mercado. Una agencia *Sui generis*: recauda los dineros de los contribuyentes para regalárselos a los empresarios cuando están en problemas y evitar que se arruinen y se queden sin quehacer, sino que sean los contribuyentes los que se arruinan y se quedan sin trabajo. Y tú me dices: no, es que si el Estado dejara hundirse las finanzas, los contribuyentes estarían todavía más arruinados y desempleados. Lo que puedo contestarte a eso bien sé que es irremediabilmente ingenuo: con lo que el gobierno norteamericano se va a gastar en salvar a las empresas, seguramente podría crear más empleo que el que se perdería con la ruina de las empresas. Y figúrate si además invirtiera en eso aunque sólo fuera una parta de los gastos de guerra (2010: 20-21).

Iguala la idea de democracia con la de “economía de mercado”. Decíamos que la defensa del mercado y de la sociedad de consumo se basa en la falacia del progreso y de la prosperidad, pero esto para Segovia es una forma de demagogia. Una idea que ya presentaba en un artículo publicado en 1973 en la *Revista Bellas Artes* en donde advertía del peligro del pensamiento libre del intelectual por sucumbir ante “el confort”:

La prosperidad es pues en un sentido una amenaza. Corremos el peligro de dejarnos sobornar por el “bien”, porque no sólo los malvados sobornan; de pasarnos al campo enemigo sólo porque la lucha ha dejado de ser un drama heroico; de dar al César lo que no es suyo porque nos lo pide amablemente en lugar de tomarlo con violencia. Los chantajes sentimentales, es cosa sabida, son a menudo más peligrosos que los otros. Ni la nostalgia de la euforia ni la cobardía del confort deben corromper la exigencia del pensamiento. No es derrotismo mantener viva la oposición en medio de las tareas más constructivas;

no es cortarse de la colectividad conservar los antiguos escrúpulos y no aceptar el olvido de los “detalles. (1973: 73):

El contenido de sus denuncia no ha cambiado desde entonces, lo que cambia es el tratamiento y el lenguaje. Para nuestro autor el poder siempre es “progresista” y está por encima de la política y los partidos; por lo que conviene volverse a preguntar sobre lo qué significa hoy ser progresista y el lugar de la izquierda en una época en la que todo lo arrastra la idea de progreso. Precisamente es esta contradicción entre la “oposición” política de resistencia al poder y al gobierno o si se debe efectuar dentro de las propias instituciones, como decíamos, una de las controversias dentro del pensamiento disidente de izquierdas que ha traído de cabeza a un recién inaugurado partido político. Nos dice Segovia sobre la resistencia al poder y sobre cómo hoy es en el progreso donde coinciden:

Para mí, en efecto, es claro que hay épocas en que la única actitud coherente es la Resistencia. Es evidente que así fue en la Europa invadida por Hitler, en la Italia de Mussolini, en la España de Franco (...)

Ya sé que vas a decirme que en tales momentos, justamente, el progreso está del lado de la Resistencia. Perdona que te lo diga, pero eso es un prejuicio basado a la vez en una idea abstracta y vacía del progreso y en una idea romántica y no menos abstracta de la Resistencia que nos lleva a imaginarla como necesariamente progresista; ideas ambas propiamente demagógicas. El progreso real y concreto, en el sentido en que se usa esta palabra en este tipo de discusiones, (...), es obviamente función del poder. Quien resiste al poder, a cualquier poder, está resistiendo a la vez, (...) al progreso. Porque el poder es *siempre* progresista. (...)

Supongo que a tu vez te vas a resistir, justamente, a rendirte a mis argumentos. Me imagino que tenderás a pensar, como todo el mundo, que las posiciones en cuanto al progreso se reparten en izquierda y derecha y no en Poder y Resistencia. Me voy a permitir sugerirte una duda: ¿no será esa manera de ver las cosas una de las causas, aunque probablemente no la única, de la famosa “crisis de la izquierda”? (...)

La “izquierda tradicional” (como decíamos ahora para salvar nuestra honra) siempre se sintió progresista y siempre acusó a la derecha de ser enemiga del progreso. La Historia ha embrollado bastante este feliz esquema. Es imposible probar que las políticas de derecha hayan producido y sigan produciendo menos progreso que las de izquierda (...)



El autor se pregunta que tal vez habría que volver a pensar qué significan hoy cada una de estas posiciones cuando la idea de progreso las unifica.

Tomás Segovia nos recuerda que el único camino para conseguir la transformación de la sociedad es el de la educación, pero eso también lo sabe muy bien el sistema capitalista; la educación no puede establecerse a partir de criterios de rentabilidad; valores que han inundado las áreas humanísticas y la Universidad, espacios tradicionalmente de un pensamiento de resistencia y de formación del individuo, del humanismo. Nos recuerda que la función de la educación residía sobre un valor social y colectivo, frente a esta nueva sociedad del consumo que promueve con fuerza el hombre individualizado:

La tarea de la educación no es sólo la trasmisión de conocimientos, sino la humanización del hombre. El hombre es ese animal que tiene que hacerse a sí mismo, pero no cada uno a sí mismo, sino los unos a los otros. (2010: 85)

Si yo creo que hay mucho que criticar en la educación escolar tal como es hoy en día, es justamente porque me parece que se deja influir demasiado por esa ideología típicamente neoliberal de la irresponsabilidad, la impunidad, el egoísmo cínico, el derecho triunfador y el desprecio de las instituciones salvo cuando son instrumentos para nuestro éxito. (2010: 86)

El reconocimiento del otro y el encuentro con la humanidad sobre el que se propone la poesía de Segovia es ya en sí mismo una crítica contra los valores de la posmodernidad que potencian el desencuentro y el miedo al otro, al extranjero. Por lo tanto, nos advierte de los riesgos de la mercantilización del saber que propone hoy la posmodernidad (Lyotard, 2011). La cultura no puede ser un objeto del mercado: consumimos viene simbólicos como consumimos experiencias de la vida: con un afán de posesión y de acumulación. Pero Segovia propone una ética de la desposesión como forma de alcanzar esa libertad.

En ese sentido su reflexión se conduce hacia si se debe o no subvencionar la cultura y si debe existir proteccionismo estatal.

Otro de los temas sobre los que reflexionó largamente fue el controvertido asunto de la propiedad intelectual; Tomás Segovia defendió siempre el interés del escritor por ser leído antes que por ser comprado. Uno de los motivos de sus blog fue precisamente el de facilitar el acceso a su obra sin intermediarios editoriales. Nadie mejor que Segovia experimentó la dificultad de dar a conocer su obra por no poder publicar debido a los impedimentos económicos de las editoriales, en España claro. Son varios los artículos en los que plantea esta controvertida cuestión y muchos de ellos los recoge en *Páginas de ida y vuelta* (1993): “El autor soberano”, “La musa y el notario. Prohibido vender”, “¿De quién es el *Quijote*?”, “Trocar y no tocar”, “Herederos y desheredados”, “Guía de pecadores”... Un asunto bastante complejo y sobre el que reflexiona en profundidad.

La reflexión se hilvana desde el análisis de las significaciones y de los sentidos lingüísticos; por eso es tan lógico. Con el sarcasmo y la ironía consigue acercar temas más problemáticos. Ese es el caso de la discutida “Memoria Histórica” y su reflexión sobre la Transición española. En su texto “Rupturas y Transiciones” lo primero que analiza es la propia palabra “Transición”:

Cuando decimos que hay transición no hemos dicho nada si no decimos entre qué y qué se transita. En España por ejemplo se supone que la transición fue de la dictadura a la democracia. ¿Tú crees que de veras se puede *transitar*, así nomás, de la dictadura a la democracia? Si el paso de la democracia a la dictadura es obviamente una ruptura, ruptura debe ser también, a la inversa, el paso de la dictadura a la democracia. Llamarla transición no es más que una manera de no querer llamarla ruptura, y por algo será. España es casi la única nación con un pasado ignominioso que se niega a romper con él y aun a nombrar esa ruptura. (2010: 125)

Sin embargo, aunque los textos son breves, las ideas aparecen como pinceladas y consigue establecer marcos comparativos entre situaciones próximas con otros lugares. Este método cercano al pensamiento humanista con el que consigue no caer en dogmatismos. Mientras reflexiona sobre la transición española aprovecha para plantear los debates sobre la adecuación de llamar también transición al cambio de poder en México, pero, sobre todo, equipara a los dos países y reclama que recuperen los proyectos políticos desplazados: el proyecto revolucionario de justicia social del México cardenista y España los de la República. Nos muestra cómo se traicionan las fidelidades:

Una transición puede ser también una degeneración o una traición. Para un franquista, la transición española es sin duda una degeneración. Para muchos marxistas, el stalinismo fue una traición al verdadero proyecto de Marx. Tampoco es imposible pensar que la historia reciente de México es una traición al proyecto cardenista, o que el actual reino de España es una traición al proyecto frustrado de la República. (2010:126)

Otro de los temas sobre los que reflexiona bastante es sobre los límites y la esencia de la justicia. La expulsión del juez Garzón le sirve para cuestionar la independencia del poder judicial y el sentido de justicia. Su crítica distingue la diferencia entre derecho y legitimidad.

Sin embargo, al contrario de lo que le criticó Marx a Feuerbach, su falta de acción y propuestas, Segovia no se queda en la mera enunciación de los problemas, sino que muestra las brechas y esa es la forma de ejercer hoy un pensamiento verdadero de resistencia. Tomás Segovia propone primero pensamiento dialéctico donde muestra la evolución del sistema del capitalismo avanzado y sus efectos catastróficos, tal y como proponía Frederic Jameson (1992: 105).

Como vemos Tomás Segovia no intenta imponer su idea, no intenta ver si son adecuados o no los principios sobre los que tenemos “ideas” sino “discutir si su sentido es siempre el que parece ser” e incluso “examinar lo que pueden sugerirnos sobre esas sociedades mismas” (1996:107).

Estas cartas cabales pertenecen al ámbito de la acción; el poeta años antes reflexionaba sobre el papel que debía ejercer el poeta en la época de la prosperidad, qué papel debía asumir. El problema no era la prosperidad misma, sino:

Insistir en que toda prosperidad es falacia mientras se sustenta en una sociedad de consumidores, mientras no tenga más orientación que la prosperidad misma y no la de hacer frente a las necesidades reales, materiales y espirituales del hombre –todo esto no es resentimiento ni traición sino sus exactos opuestos. (1973: 76)

Señalaba entonces que el papel era hacer la crítica a la sociedad de consumo. Entonces reflexionaba sobre cuál era el papel de responsabilidad que debía asumir. Ahora no lo enuncia, sino que ejerce esa responsabilidad de la que hablaba.

Manifiesta así su oposición a vivir bajo cualquier tipo de servidumbre y esta actitud proyecta una búsqueda constante por hallar los espacios de libertad del individuo. La mejor forma de ejercer esa libertad es cuestionando el sistema, es haciendo crítica; el pensamiento intelectual no puede renunciar a su disidencia, nos dice (1973: 76).

## 7.2 Poesía y crítica del capitalismo: *Salir con vida*

Sin embargo, la ausencia de la proclama política en la poesía de Tomás Segovia se entiende a partir de su idea sobre el fundamento de la poesía de la que venimos hablando. Para el poeta la poesía es política siendo simplemente poesía; en ese sentido para hacer poesía comprometida no era necesario introducir elementos de la historia o denominarla como tal. No había que nombrarla.

Así, el compromiso en la obra poética de Segovia se aleja de la consigna política y de la poesía de combate; no aparecen acontecimientos históricos ni políticos descritos en sus obras, no aparecen proclamas ni manifiestos, aunque el poeta no es ajeno a las coyunturas históricas del ser humano. Sin embargo, es su condición de exiliado lo que nos conduce a preguntarnos sobre esta ausencia. En sus más de treinta poemarios son pocas, o casi nulas, las referencias directas a la Guerra de España; solo aparecen dos poemas al respecto: “Del Natural”, en *Historias y Poemas*; y “Aniversario (julio, 1936)” incluido en *Anagnórisis*. Pero en ambos poemas está ausente el posicionamiento político. La poesía de Segovia no es política ni testimonial, como venimos señalando; no es un testimonio de la pérdida de la guerra y sus consecuencias:

### Del Natural

Estoy en el café afuera cae la tarde  
leo un libro que habla de la Guerra de España  
es un libro sereno y sin embargo arde  
el día moribundo está hermoso me extraña

qué lentitud el tiempo nostálgico se aleja  
volviendo la mirada hacia atrás como Orfeo  
nos dice un largo adiós conmovido y nos deja  
aquí como de piedra y sin ningún deseo

oh corazón ahito y avariento oh indolencia  
en la mesa de la lado con mucha vehemencia  
un hombre aceitunado y fuerte explica cómo

iluminó su vida la cría del palomo

más allá dos amantes con la misma cuchara  
sorbiendo helado apagan sus heridas ardientes  
él es casado y mientras le acaricia la cara  
siente un frío nocturno de insomnio entre los dientes

una mujer se va otra ríe otra fuma  
la vida se desdice y cambia como espuma  
dice siempre otra cosa pero es la misma rima  
“En 36 el mundo se nos venía encima”. (2014a: 231)

El poeta lee un libro sobre la Guerra de España mientras observa sentado en la mesa de un café distintas escenas cotidianas e intrascendentes que allí se suceden: escenas de amor entre dos amantes, un hombre que habla de la cría de palomos, mujeres que conversan; observa sucederse la vida. En el ejercicio de la observación el poeta suele describir lo que le rodea; contextualiza así la escena del poema. Sin embargo, los primeros versos nos transmiten el estado de ánimo que le provoca la lectura del libro: la nostalgia, el frío de la rememoración. El último verso nos devuelve al tema de la guerra: “En 36 el mundo se nos venía encima”. El contraste de estas dos experiencias muestra cómo la vida puede cambiar en un instante; de aquella experiencia trágica ahora la calma del café. No hay dolor, ni resentimiento en el tono, solo la nostalgia; no hay elementos políticos salvo la alusión a una guerra a la que además nombra con el nombre de los libros extranjeros: Guerra de España y no Guerra Civil española. Sin embargo, en el poema “Aniversario (julio, 1936)”, escrito casi treinta años después, el poeta rememora cómo en un día apacible de su infancia se inició la guerra; una sombra que todavía le acompaña aunque solo la vean los otros y no él. La alusión a la “madre” se refiere a “matria”, a España y a su asesinato a traición. La alusión a la matria también la relacionamos con la idea de esa búsqueda del origen que Segovia lo deposita en la

mujer; por eso lo que se perdió fue la patria y no la patria, que, por otra parte, alude a una significación identitaria. El tono de este poema se muestra más agresivo:

Tanto tiempo después y aún no comprendo  
esta sombra brutal  
que veis a veces todavía  
danzar al fondo de mis ojos  
y que cayó sobre ellos un día de mi infancia  
cuando en una mañana radiante despertaba  
y contra el cielo fresco  
vi levantarse un impensable brazo  
que apuñaló a mi Madre... (2014a: 302)

Por lo tanto, el compromiso poético se plantea desde una propuesta de reformulación de la realidad. La realidad se revela al poeta que es el encargado de nombrarla con las palabras de la tribu (1972:); será en sus concepciones sobre el amor y el deseo, sobre su concepción del humanismo vitalista, en la simbología y en los espacios desde donde se articula su propuesta ética; la crítica al poder y la resistencia será constante pero aparecerá en su actitud de estar en el mundo y no en las ideas. Porque aunque toda su poesía discurre sobre un compromiso ético que está presente en la mirada del poeta y en su decisión de estar en el mundo, su denuncia al sistema del poder se infiere de su resistencia a los modelos convencionales y su posición y su forma de decidir cómo vivir; una resistencia marcada por el vitalismo.

Sin embargo, el poeta tampoco elude la poesía de denuncia social ni de compromiso con el ser humano; solo que no forman un poemario independiente ni siquiera partes de poemarios, sino que aparece intrincada dentro de los propios poemas, como parte de una totalidad. En *Figura y melodías*, un poemario con un tono más sensual y humorístico, algo no muy habitual en Segovia, pero que por no ser habitual no significa que no se dé en su poesía, en el poema “Trama de las horas” el suicidio del hijo de un amigo, “el hijo de mi amigo no ha querido vivir”, lleva al poeta a mirar con

desolación, sin embargo la descripción de la naturaleza es amable, es un mundo acogedor, bello que se contrapone con el mundo creado por el hombre, “que este mundo por una vez radiante no fuera el mismo mundo/donde el hijo de mi amigo no ha querido vivir”; en el poema contrapone la belleza de la realidad contra el mundo del hombre que aparece al final:

el mundo tiene pozos donde la luz se pudre  
no diré que nadie miente para guardar mi hora  
no es la hora de nadie es la hora de todos  
pero pienso en mis ciudades en mis guerras en mis orfandades  
y sé lo que nos es desde siempre quitado (2014b: 445)

(...)  
que este mundo por una vez radiante no fuera el mismo mundo  
donde el hijo de mi amigo no ha querido vivir  
donde he visto ciudades enteras aterradas  
y hombres que en países enteros no tienen una casa  
y gente atropellada y arrancada  
que en todo un continente no hallan tierra que los diga suyos  
y niños niños  
a quienes todo un cosmos no tiene una madre que ofrecerles  
el mismo en que el retorno amado del verano  
me encontrará tal vez apresuradamente de bajada  
el mismo mundo en que a esta misma hora  
en ciudades crueles de las que amé el veneno mismo  
otros niños y otros muchachos y otros hombres arden  
frente al ambiguo resplandor del cielo frente al que ardí yo antes  
viendo ya entonces bajo otro rostro esta dramática llanura  
en la que estoy mirando por una vez sin prisa en esta hora  
aquel rostro olvidado desde el cual la fidelidad aquí me mira. (2014b:

447)

No obstante, en su libro *Salir con vida*, encontramos una serie de poemas en donde la crítica al sistema neoliberal se manifiesta de una manera más explícita; por lo que nos sirve para ver esta diferencia de tratamiento y ver una poesía con un tono más político.



El libro se divide en cuatro partes: “Salir con vida”, “Días de después”, “Recalcitrancias” y “Pleno verano”. Tomás Segovia lo escribió después de una grave operación de corazón, de ahí la alusión irónica en el título del poemario y en el poema con el que abre la primera parte: “Sobreviviéndome”. La desolación inunda y comunica la dolorosa experiencia del sufrimiento, de la mirada diaria a la muerte, la huella que la enfermedad arroja sobre los cuerpos y nos despoja de nosotros mismos:

Ah bienaventurados bienaventurados  
Aquellos cuyas vidas se extinguieron  
Sin haber visto extinta la luz de su expresión  
Que nunca les tocó encontrar en su espejo  
Sus ojos sin mirada y su rostro sin halo  
Que nunca les fue impuesto seguir en el camino  
Con su propio despojo enganchado a su espalada  
Como un tullido afásico que arrastrar por el polvo  
Que no tuvieron nunca que volver a su casa  
Después de la función vestidos por las calles  
Con un absurdo traje agobiante de actor  
Que agotadas las pilas que henchían su zumbido  
Supieron devolver las piezas de su vida  
Como una vieja máquina atascada  
Pues a qué luz podría alzar el vuelo  
Quien no puede sacar de su pantano  
Hacia una superficie respirable  
Ningún rostro mirable (2014b: 199)

Sin embargo, la presencia total de la fragilidad de la existencia no provoca una mirada derrotista, en todo caso desoladora y nostálgica, sino que aparece como una aceptación vital y una resistencia aún mayor si cabe en la cosmovisión ética de Segovia: la persistencia en su compromiso vital. Sin embargo, iremos viendo a lo largo de sus próximos libros cómo la degradación progresiva en la vejez del cuerpo será la impedimenta que impide al poeta vivir como hasta entonces; esto producirá un nuevo desdoblamiento en el poeta. Veremos cómo de nuevo aparece el “otro” que es uno mismo; tema que Segovia trató de distintas formas y en distintos poemarios, como

analizamos en otra parte del trabajo. Ahora surge la mirada nostálgica de aquel que fue y su “yo” de ahora; no se reconoce ni reconoce esta nueva vida, que no es la suya:

Este que vive en mí lo que a mí me rodea  
No soy yo ni su vida es la mía  
Es sólo uno que heredó mi historia  
Que lleva mi memoria como el traje de otro  
Pero al que no le saben mis sabores  
Ni le empuñan mis sueños  
Mi vida se quedó en aquel recodo  
Y aquel que la vivió sigue con ella

Qué he de esperar entonces  
Buscar refugio en otra vida  
Es hundirme dos veces en la bruma  
Sería refugiarme de los dioses  
Y de sus ojos llameantes  
Huir de la verdad y su viva intemperie  
Sólo si vuelvo por aquella vida  
Que ha quedado en la zanja desollada  
Será verdad después mi vida libre  
Cómanse pues los dioses mis despojos  
No les preguntaré por mi otra vida  
No les preguntaré por su alimento. (2014b: 201-2002)

Las dos primeras partes coinciden en mostrar un tono más acorde con la experiencia que acaba de superar. La segunda parte “II. Días de después” es un diario, cada poema lleva una fecha del año; progresivamente el poeta se va reencontrando con el mundo. Pero, queremos centrarnos en la parte de “Recalcitrancias” donde reúne una serie de poemas de crítica al sistema capitalista con un tono más “obstinado” y reaccionario; más “recalcitrante”; en consonancia con los que acabamos de analizar en sus Cartas Cabales.

Los poemas “Pardo despertar” y “Moral” abren esta parte del poemario como una clara muestra de intenciones; ahí expone las bases de una moral:

Qué altiva resplandeces luz de otoño  
Desnuda y cegadora en las fachadas  
Y en tu gozo egoísta zambullida  
En tu baño azul

Gózate cuanto quieras  
Esa gloria con nadie compartida  
Nada nos quita  
Pone su alto premio  
Donde sea de todos sin ser de ninguno  
Donde pueda tan sólo gozarlo cada uno  
Sin renuncia a tenerlo

Porque si silenciemos un poco nuestro entorno  
Y volamos contigo  
Al fondo de tu océano sabremos  
Que toda luz del mundo  
Es también siempre blanca luz moral. (2014b: 226-227)

La luz es un elemento que inunda la poesía de Tomás Segovia desde sus primeros poemarios; en ellos remitía a un simbolismo de influencia juanramoniana; la luz, la luminosidad, conectaba con la vida; pero irá abandonando ese simbolismo con los años; ahora vemos cómo su presencia misma, valor en sí, simboliza una moral de la desposesión; la luz todo lo inunda, todos la disfrutamos pero nadie puede poseerla, nadie se la puede apropiar.

En “Pardo despertar” el individuo vive sometido: la asfixiante rutina, la inercia de los días, se confunden la tristeza y el cansancio vital, “desabrida pesadez” nos dice. Un ritmo y un sistema impuesto por otros: “nuestra virtual ventana intervenida”, “sumisos”; y mientras la vida se pierde, se aleja:

En esta desabrida pesadez del mundo  
No se distingue la tristeza del cansancio  
Cada mañana despertamos  
Frente a nuestra virtual ventana intervenida  
Por la que una vez más nos echarán encima  
Un apelmazamiento más del hombre

Lejos lejos  
                    día tras día más irrecuperable  
Aquella luz que daba vida y cuya ausencia  
En las fosforescencias que la sustituyen  
Nos tiene átonitos y así sumisos  
A no sabremos nunca quiénes

El tiempo  
                    Esa cosa. (2014: 226)

Junto a estos poemas de corte más existencial aparecen otros donde la crítica al neoliberalismo y a la sociedad de consumo se muestra de forma implacable. En “Epistemología” critica el sentido actual de “verdad”, la creencia de que el sentido de la vida del hombre es el consumo que ha impuesto la realidad de los mercados y la rentabilidad del capital. El poema da voz a tres voces distintas: un narrador, el individuo disconforme, ese “tonto” que representa la conciencia y la resistencia; y el responsable del sistema.

La verdad,  
                    dijo el pobre latoso impertinente  
Es que os importa un comino la gente  
Nos tenéis imbuido en la mollera  
Que Dios creó al hombre para que consumiera  
Porque el fin de la vida es el negocio  
Y no hay otra política ni hay otro sacerdocio  
Eso nos embutís y es la verdad  
Que habéis entontecido así a la humanidad  
De acuerdo  
                    dijo el responsable  
Pongamos que es verdad pero ¿es rentable? (2014: 227)

Segovia arremete de esta forma contra la sociedad de consumo y el retroceso de las humanidades en pro del progreso como único sentido y fin de la humanidad.

Defender la libertad y el sentido de la vida del individuo se vuelve hoy perentorio. El poeta utiliza la ironía para distanciarse y en ese juego de perspectivas ya no sabemos quién es finalmente el “tonto”. Dice Tomás Segovia sobre el sentido de la humanidad: “El hombre es un proyecto. Es la búsqueda de una construcción del sentido humano. El hombre quiere ser libre y de eso se trata.” (entrevista Café Comercial de Madrid septiembre de 2011).

En el poema “Audio” la crítica se dirige hacia las tecnologías como elemento de incomunicación entre los hombres:

Jrrrrp crac hmmmmmp frrr  
Dang? deng! dung dan dang? deng! dung dan  
Ghhhh-op ghhh-op pffp glp grrrrr-úa  
Rrrrruish? rrrruish? crk crk crk  
Blupblup brlup fshhhh iiii burburburbur

Nada bueno puede venir de esto. (2014b: 228)

El poema son los ruidos que se interponen y producen la incomunicación; la nueva metáfora del hombre individualizado. Concluye el poema con el verso “Nada bueno puede venir de esto” (2014: 228). El juego, el humor, el recurso onomatopéyico conducen a un tono desenfadado; la ironía es un recurso literario que está muy presente en esta parte del libro. Ya decía Octavio Paz que la ironía era el arma más poderosa de la poesía (1972: 39). Paradójicamente, cuando parece que mejor comunicado está el mundo, el ser humano es cuando se halla más sólo y alejado de los otros; la sociedad capitalista provoca la soledad del ser humano. Dice el poeta en sus memorias en 1984:

La tecnología despedaza al hombre. Comunicarnos interponiendo máquinas es comunicarnos sin los cuerpos, y lo que da su unidad al hombre es su cuerpo. (2013: 50)

Aparece aquí la crítica del desarrollo y de las nuevas tecnologías como elemento de incomunicación del hombre. En sus cartas cabales expuso cómo el progreso del sistema capitalista impide el progreso de la humanidad. Nos despistan con la esencia de la democracia es el desarrollo:

Así que yo te sugeriría que nos remontemos a las esencias y a las metafísicas, como se remontan por su lado algunos de los restauradores de la fe capitalista, tú entre ellos, no me lo negarás. Porque tu convicción de que la esencia de la democracia es necesariamente capitalista es sin duda alguna una fe metafísica. Puestos a eso, a mí me extraña que no vuelvan a estar sobre el tapete, con la misma temosa insistencia que en la época de nuestro otro viejo debate (el debate con el dogmatismo marxista), las discusiones de altos vuelos sobre el sentido de la historia, la esencia del ser humano, y cosas de ese tenor. Yo hubiera esperado que en esta coyuntura, o en estas angosturas, algún otro pensador hubiera planteado preguntas sobre el concepto de progreso o el concepto de desarrollo, o sobre la irracionalidad de nuestro sistema o la barbarie de la civilización. ¿Es de veras inexorable que el progreso sea puramente el de la tecnología y el consumismo que le va asociado, y que tenga que pagarse con el vertiginoso precio de frenar el avance del otro progreso, el de la lenta y costosa humanización, maduración y racionalización del hombre; con la pérdida de la solidaridad, la igualdad y el respeto a la justicia; con el imperio del cinismo y la barbarie, la vuelta de los fanatismos mortíferos y la destrucción de la naturaleza? ¿Es de veras inexorable que el progreso sea capitalista? Porque en esta lista de los males del mundo actual no podrás dejar de reconocer el rostro del capitalismo. ¿Qué te hace pensar que el capitalismo liberal puede volverse sensato, cuando está dando pruebas de todo un socialismo sin autoritarismo que sólo por dogmatismo puedes suponer ineficaz, puesto que nunca se le ha dado la oportunidad de ponerse a prueba? Sé que estoy pisando el terreno de la utopía: los que se benefician con el capitalismo liberal son demasiado poderosos para permitir semejante cambio, pero en el terreno de las esencias y de la pura verdad racional, la posibilidad de otra forma de democracia, una democracia socialista o un socialismo democrático, sólo puede negarse por ciego dogmatismo. (2010: 23-24)

Para Segovia la modernidad provocó un proceso de deshumanización de las ciudades y de los espacios públicos que dejan de ser un lugar de convivencia para convertirse en un lugar de paso (Segovia, 2015: 67). Así, el poder hoy ha sido despojado las plazas, ya no es el ágora en donde los ciudadanos convivían, se comunicaban, se manifestaban –precisamente una de las consignas del movimiento del

15M fue la de re-apropiarse de las plazas y de los espacios públicos como reivindicación ciudadana.

Pero no vale solo con denunciar; todos somos responsables, no dice el poeta; la responsabilidad es algo que nos concierne a toda la humanidad; no vale mirar hacia otro lado. En “Lloro al hambre” (2014b: 228) muestra la violencia sistémica que la sociedad de consumo ejerce sobre los países más pobres para poder mantener su estructura. Un hecho cotidiano, como es un olor, o el sabor de una magdalena, despierta la rememoración del poeta. Pero si a Proust le conducía al paraíso de la infancia, a Tomás Segovia el olor le trae el recuerdo del hambre de la infancia; pero es un hambre ancestral, el hambre de la humanidad, de la miseria y la desigualdad. Esta asociación cotidiana e intrascendente le permite denunciar la connivencia del primer mundo, del mundo desarrollado. Propone un espacio de igualdad y solidaridad. Pero, nuestros frenético consumo produce consecuencias en otros lugares que no vemos.

En la mañana fresca y danzarina  
Con su sabor primaveral de siempre  
Que no tiene por qué repetirse  
Cruzo de pronto inesperadamente  
Un tufo espeso acogedor gregario  
A tabaco y fritangas  
Y se despierta en mí desde no sé qué fondos  
Un hambre antigua infantil primitiva  
Un hambre como el hambre viva  
De los hambrientos marginados de este mundo  
Un hambre de indigente de esclavo nativo  
Y entonces ante mí vi desplegarse  
Esa dura armonía soterrada  
En un mundo ecuménico y completo  
Que incluía a la vez  
La verdad del frescor más inocente  
Y la del hambre más oscura y terca  
Porque los pobres de este mundo  
Los que por causa nuestra aún pasan hambre  
Además de eso que sabemos todos

Aunque intentamos no pensar en ello  
Han de salvar también para nosotros  
El sentido inmortal de los sabores  
La verdad olorosa y fiel del alimento  
Cuya evidencia aturde al paladar  
Que sólo el hambre aún conoce  
De la que sólo el hambre de los confinados  
Tiene aún para todos la custodia  
(2014: 228-229)

La violencia objetiva sistémica que ejercen los estados sobre los individuos, es decir, la violencia del sistema económico y político y de la que no somos conscientes:

La violencia subjetiva es simplemente la parte más visible de un triunvirato que incluye también dos tipos objetivos de violencia. En primer lugar, hay una violencia “simbólica” encarnada en el lenguaje y sus formas, la que Heidegger llama nuestra “casa del ser”. Como veremos después, esta violencia no se da sólo en los obvios –y muy estudiados- casos de provocación y de relaciones de dominación social reproducidas en nuestras formas de discurso habituales: todavía hay una forma más primaria de violencia, que está relacionada con el lenguaje como tal, con su imposición de cierto universo de sentido. En segundo lugar, existe otra que a la que llamo “sistémica”, que son las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político.

La cuestión está en que las violencias subjetiva y objetiva no pueden percibirse desde el mismo punto de vista, pues la violencia subjetiva se experimenta como tal en contraste con un fondo de nivel cero de violencia. Se ve como una perturbación del estado de cosas “normal” y pacífico. Sin embargo, la violencia objetiva es precisamente la violencia inherente a este estado de cosas “normal”. La violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento. La violencia sistémica es por tanto como la famosa “materia oscura” e la física, la contraparte de una (en exceso) visible violencia subjetiva. Puede ser invisible, pero debe tomarse en cuenta si uno quiere aclarar lo que de otra manera parece ser explosiones “irracionales” de violencia subjetiva. (Zizek, 2009: 10)

Esta forma de violencia es prácticamente inapreciable por el individuo.

En el poema “Que nos dejen” Nuevos espacios de libertad “En esta otra libertad/ También enorme y también nuestra/Y a la vez –miren– no por eso sanguinaria.” (2014: 230). Desde los atentados de Nueva York el sistema justifica la violencia como medio



de custodiar la libertad. (Zizek, 2009; 2006; Subirats, 2006; Fernando Escarante, 2012). Para Tomás Segovia la libertad no se defiende con violencia; siempre hay esperanzas, aunque irónicamente “si nos dejan”, pero con su doble negación propone una afirmación: “si no dejáramos que no nos dejen”.

La denuncia de la guerra de Irak, del Golfo fueron temas sobre los que también reflexionó en sus ensayos. Aquí encontramos un poema “Sonrisas” en donde denuncia la insolidaridad ante la II Guerra del Golfo. Con una estructura contrapuesta en torno a dos imágenes que se unen a partir de un gesto tan “inocente” como es una sonrisa. Sin embargo, Segovia consigue desplazar su primera asociación hacia otra menos inocente. Denuncia de la política como espectáculo. En la primera parte nos presenta una imagen captada desde la televisión, nos muestra el espectáculo de la política del que ya había hablado Guy Debord en su clásico libro sobre la sociedad del espectáculo: la sonrisa de dos políticos. La sonrisa miserable de un político, evidentemente está hablando de Aznar y de su encuentro con Bush. El jefe lacayo, Aznar, recoge los mendrugos, las sobras de su jefe: Bush. En el fondo de la pantalla la guerra y niños muertos.

Después de ver jactarse en la pantalla  
La gran sonrisa satisfecha  
Del jefe más lacayo  
Recogiendo mendrugos de su amo  
Sobre fondo de guerra y niños muertos

En la segunda parte propone otra imagen: la de un anciano que sonríe en el parque. El hecho que nos describe es cotidiano, intrascendente: parte un piñón con una piedra:

En el frescor del parque inmaculado  
Sorprendo la sonrisa modesta de un anciano  
Que debajo de un pino ha encontrado un piñón  
Y está partiéndolo con una piedra

Y no es seguro que sin enterarse.  
(2014: 230-231)

Las dos partes del poema se unen a partir del mismo hecho aparentemente trivial: sonreír. Sin embargo, la primera imagen transmite toda la brutalidad y la violencia de la guerra: el lenguaje explícito, el estilo directo, el contraste de la imagen de los políticos sonrientes con la imagen de la muerte de los niños intensifica la sensación de barbarie; el poeta consigue una tensión imaginativa. El procedimiento que usa en la segunda parte es parecido: nos presenta a un anciano en una situación cotidiana, incluso, tierna. Sin embargo, el sentido total del poema se halla en ese último verso suelto que nos desconcierta: “Y no es seguro que sin enterarse”. ¿Qué quiere decir? ¿Quién no se enterar: el anciano? ¿De qué no se enterar: de sus propios actos, de la guerra en el mundo? El poeta tampoco está seguro, plantea su duda, y deja abierto al lector la interpretación del sentido del poema: ¿Es nuestro silencio cómplice de la muerte de esos niños? ¿Es nuestra indolencia y nuestro mirar hacia otro lado cómplice de los actos de nuestros gobernantes?

Pero también hay una crítica a la violencia que ejercen los mercados en su poema “Aprendizaje”. El poema se construye con una concatenación de sustantivos que nos remiten al campo semántico de la violencia: bomba, misil, antimotines, campo de refugiados, metralla, pena de muerte, corrupción, genocidio, mutilar, etc. El poeta ha ido aprendiendo a lo largo de una vida las significaciones de las palabras que representaron la violencia durante el siglo XX (Hobsbawm: 2010). Pero cuando parecía que ya habíamos aprendido todo sobre las formas de ejercer esa violencia surge una renovada y destructiva forma de violencia: la violencia sistémica que provocan los mercados: la bolsa. Segovia equipara los mecanismos de violencia; sin embargo, la violencia de hoy no tiene cara ni sitio, es una entelequia:

A lo largo de tantos y tan pacientes años  
He ido aprendiendo más y más a fondo  
Lo que quieren decir nuestras palabras  
Más tremendas más negras más enmudecedoras  
Guerra bomba misil antimotines  
Antipersona tanque portaaviones  
Metralla campo de concentración  
Campo de refugiados submarino  
Represión corrupción pena de muerte  
Fusilar mutilar masacrar genocidio

Sigo sin entender lo que quieren decirnos  
Cuando nos dicen que subió la bolsa  
(2014: 231)

Sin embargo, ambas formas de violencia producen el asesinato de individuos inocentes. La violencia objetiva sistémica que provoca el intercambio mercantil es comparable a la ejercida durante el holocaustos y los genocidios que han recorrido el pasado siglo. Entonces, como ahora, se miraba hacia otro lado. Dice Jorge Alemán:

En el despiadado altar del intercambio mercantil, millones de personas han sido inmoladas al fin de conjurar la transformación de unos números por otros en saldos contables literalmente imposibles de convertir en efectivo. En este mundo postideológico, posthistórico y multicultural, ya no disponemos de los frondosos entramados simbólicos modernos que daban un aire de pragmatismo *realpolitik* a los holocaustos propiciatorios de teologías monetarias y misterios comerciales. La tecnificación y personalización de la violencia es el último medio para ocultar la naturaleza de unas costumbres de una destructividad tan brutal que ni siquiera podemos ritualizar. El tribalismo mercantil se reifica mediante la tecnología o se psicologiza a través de un sentimiento reaccionario. (2008: 85)

No podemos escapar al sistema, todo lo devora, todo lo ocupa, estamos inmersos en el sistema; la misión del poeta y de la poesía es encontrar esas fisuras, esas brechas, en el sistema (Rodríguez, 2002:). La poesía de Segovia muestra los contrasentidos y denuncia la opresión; pero no se queda en la denuncia, sino que propone espacios de resistencias, de esperanza. Esta esperanza la deposita en las clases trabajadoras y oprimidas como podemos ver en este fragmento del poema “Protegidas”:

que estas tercas despistadas  
protegidas del hielo de los lúcidos  
se obstinan hasta el fin en no creerlo.  
(2014: 228)

Esta confianza colectiva en la humanidad, sobre todo en las clases trabajadoras, la habíamos visto antes en otros de sus poemarios, por ejemplo en *Partición* el poema “Solitario Solidario”, un claro guiño a la ética de Albert Camus. La reivindicación de lo colectivo frente al individualismo fragmentado de hoy.

La crítica no se queda en una mera evocación desolada, no en Tomás Segovia; sino que propone espacios de esperanza. En el poema “Parque” (231-232) o en “Playa desde cierta altura” (232-233) con los que va cerrando el poemario, el poeta observa apartado, el ruido impide la comunicación entre los hombres. El mar representa en la poética de Segovia la idea de apertura, representa el viaje pero también se convierte en la imagen inabarcable del espacio que provoca la distancia y la incomunicación cuando el hombre se encuentra solo en la playa. El poeta está encadenado, incomunicado de los hombres, no los oye, está separado de ellos, los mira desde afuera; mientras desea de que lleguen otras épocas en donde el hombre pueda al fin conseguir recuperar su dignidad; volver a verlo puro, sin velos en los ojos:

¿Lograremos un día romper esa cadena  
quitarnos este agobio como quien se quita  
unas parasitarias plúmbeas gafas de sol  
para volver a ver al hombre  
pequeño oscuro y digno  
desnudo frente a los destellos? (2014b: 233)

En ese sentido debemos estar de acuerdo con aquello que dice Juan Carlos Rodríguez sobre los compromisos hoy:

Pero sí se intuye lo que significa “comprometerse” para construir ese sueño del yo soy histórico, críticamente libre y rechazando la explotación. (Rodríguez, 2002: 56)

## **8 APROXIMACIONES A UNA ÉTICA DEL NOMADISMO**

### **8.1 El exilio**

La condición biográfica de Tomás Segovia como exiliado nos lleva a preguntarnos sobre las huellas de esta experiencia en su obra. Evidentemente su formación y su experiencia exílica ayudan a entender su simbología y los espacios que la conforman; pero si estamos de acuerdo en considerar que el exilio puede ser el origen de su poética no sería tanto el sentido final de los temas.

Nuestra propuesta intenta explicar que la realización de su obra se construye como una crítica y un compromiso de resistencia contra el poder; una revaloración del individuo, del ser humano, para alcanzar mayores espacios de libertad; un afán por desprenderse de las servidumbres y una propuesta de un mundo más habitable; en donde la simbología del exilio se trasciende para proponer una ética de la libertad y de resistencia. En ese sentido, los rasgos estilísticos, los elementos, la simbología, los arquetipos, los espacios, las metáforas, es decir, todos las figuras retóricas y formales que aparecen en la obra poética conducen hacia la revelación de la realidad, de un mundo que se funda sobre una ética de compromiso con el ser humano encaminada hacia la libertad, hacia el reconocimiento y aceptación de la otredad.

Evidentemente, su condición de hijo del exilio y su experiencia vital conforman una manera de entender y cuestionar el mundo que le rodea. Sin embargo, su obra no tomó nunca el exilio como temática ni participó de la actitud exílica de nostalgia y dolor por lo perdido. Pero esto no quiere decir que no le afectara el exilio y su experiencia, como no podía ser de otra manera:

La experiencia (no el tema) del exilio me ha marcado muy desde el principio y supongo que de manera profunda. Por eso precisamente apenas

puedo hacer de ella un “tema”, sobre todo un tema aislado o aislable. ¿Cómo separar esa experiencia de la de la orfandad, la pérdida de la inocencia, la fuga de la juventud? ¿O de otras menos individuales a la vez que menos universales, como el confinamiento social del intelectual, e destierro económico del pobre de los países pobres, o el exilio de los centros originadores de historia y de cultura en que viven los grupos desarrollados? Para no hablar del destierro de la belleza, la verdad y la justicia (¡y del amor!) en que vivimos todos mientras no demos lo contrario. Esa experiencia forma pues parte de la sustancia misma de mi vida, y preguntarme si creo que influye en la poesía es como preguntarme si creo que haber nacido y ser mortal influye en la poesía. Pues sí señor, me temo que sí, pero me resisto que me hagan creer que he dicho algo cuando contesto eso. (Segovia, 1991: 201)

Por eso el exilio es fundamentalmente para Tomás Segovia una condición de su vida que envuelve los demás sentidos y sus circunstancias; desde esa perspectiva sí se podría leer en clave poética, nos dice, pero como una más y no como la única:

He dicho muchas veces que, para mí, el exilio ni es un tema ni es un asunto de reflexión, sino una condición. Soy exiliado del mismo modo que soy masculino, diestro o miope. Evidentemente, esas circunstancias condicionan mi vida y mi escritura, y dejan sin duda rastro en una y en otra; pero no soy nada partidario de convertir en un tema mi masculinidad, ni el hecho de ser diestro o miope. Mi literatura es seguramente la de un exiliado, del mismo modo que es la de un humano masculino, y puedo comprender que haya comentaristas que se interesen más por descubrir las huellas del exilio que la de la masculinidad. (2011: 186)

Pero hay otra experiencia en la que un hombre vive el exilio no como un episodio de su vida, sino como su condición. (...) Si encuentra un sentido del exilio, lo encontrará como sentido de la *condición* de exilio. (...) Se presenta como un sentido que envuelve todos los demás temas, o quizá, más exactamente como una de las referencias generales del sentido de los diferentes temas vitales, de manera parecida a como se le presentan las otras condiciones generales de su vida: su sexo, su localización histórica, sus características físicas, etc., etc. Condiciones que pueden ser tomadas como tema por su reflexión, pero muy difícilmente por su existencia. No hay en mi vida un *tema* que sea el de mi sexualidad, o el de mi actualidad, o el de mi corporeidad. (...)

Para mí, el exilio es más uno de estos marcos o claves que un aspecto o tema, mucho menos un episodio de mi vida. (...) Apenas tienen significación, porque son más bien un origen de sentido o un horizonte de los sentidos. (1991: 204-205)

Ahora: en otro sentido, toda mi obra puede leerse (...) como una meditación sobre el exilio. O más bien *a partir* del exilio. (...) Lo que no se me

ocurriría nunca es tomar el exilio como punto de llegada, como “tema” en el sentido habitual de esta palabra, en el sentido de darle vuelta a una cosa. Jamás se me ocurriría reconstruir unas raíces sacadas al aire: ¿cómo desperdiciar esa exaltante oportunidad de arraigar, no en otro sentido, sino en otro nivel? (Segovia, 1991: 215-216)

Desde un planteamiento sociológico es indudable la marca de esta dura experiencia vital en cualquier persona y afecta en la forma de entender su existencia, pero como una huella más que recorre nuestro tránsito existencial entre todas ellas, a veces unas más y otras menos dolorosas. Por eso su actitud tiene más que ver con la de otros escritores exiliados que optaron por trascender las connotaciones negativas de perdida y buscaron las positivas, como Emile Cioran (1973):

El exilio es en principio una experiencia bastante negativa. Por lo menos estas enseñanzas pueden sacarse de él, si no queremos que se convierta en una simple justificación de nuestra esterilidad y nuestra renuncia a vivir. Si no queremos que esa experiencia, en lugar de ser origen de sentido como puede serlo toda experiencia asumida, sea un tema en el que nos encerramos sin poder ni concluir ni abandonarlo, ni abrirlo para que conduzca a los demás temas. Abierto para dejar el primer plano a los temas vitales que le presente aporta, puede ser nuestra manera de entender (quizá mejor que otro) algunos aspectos de la vida humana, personal e histórica. Debería por lo menos enseñarnos que la añoranza por un país perdido, seguramente legítima, no pasa de ser una nostalgia sentimental si no comprende al mismo tiempo que la perdida es más nuestra que lo he perdido, que la restauración de lo perdido sería una negación de nuestra vida más radical que su ausencia, porque es esa vida misma la que lo hizo perdido. (Segovia, 1991:209)

Por lo tanto, Tomás nunca se sintió como un poeta del exilio porque no asumió ni la nostalgia de ese exilio ni las connotaciones negativas e identitarias; hay que recordar que la identidad era para él otra forma de dogmatismo:

Sé muy bien que yo no soy una buena muestra de una literatura de exilio, ya sea español o cualquier otro. No soy un verdadero exiliado, soy más bien un hijo de exiliados. La verdadera literatura del exilio es, desde luego, la de los exiliados adultos. Sin embargo, he observado en mi medio lo frecuente que es que los hijos del exilio asuman ellos mismos la nostalgia de sus padres. Por descontado, aprecio esa herencia y esa fidelidad, pero en lo que a mí se refiere, lo que he recibido de esta experiencia es otra herencia. Desde muy pronto dejé



de compartir tal nostalgia. Mi nostalgia era otra, mi esperanza era otra. Por decirlo en una palabra: escogí la poesía. No es así del todo, pues otros jóvenes en torno a mí escogían también la poesía, aunque con el fin de buscar en ella la expresión del dolor y la nostalgia de un mundo usurpado, y el encuentro con esas raíces que sus padres habían perdido. (2011: 185)

La mayoría de sus críticos comparten la visión del exilio como explicación u origen de los otros temas: Pascual Gay (2013: 100-101); Tasis Moratinos (2011: 774), Ricardo Tejada (2011), Guillermo Sucre (1975) para quien el exilio se convierte además en una forma de destino:

El exilio no es para él un simple acontecimiento sino una forma de su destino: lo acata no sólo para llegar a ser “el familiar del Mundo”, sino también, y sobre todo, para fundarlo de nuevo. (Sucre, 1975: 424)

Por lo tanto, el exilio en la obra de Tomás Segovia no va a ser tratado como tema y mucho menos se va a incluir desde la lucha política. España no es una preocupación y no comparte los rasgos de dolor y nostalgia que caracterizó a la poesía de la primera generación. Esta actitud le valió la insinuación de escribir una obra carente de compromiso político y ético. Evidentemente, como ya hemos señalado en la primera parte de nuestro trabajo, la poesía segoviana no participó de la poesía de compromiso que era tendencia en los años sesenta; pero no por una finalidad estética, sino precisamente por una finalidad ética.

Por esto cualquier alusión a esta experiencia se hará desde el plano simbólico y mítico pero nunca desde el referencial: el tema de la errancia, las figuras del nómada y el extranjero, la naturaleza, los elementos del viento y de la luz, los espacios o las metáforas. Pero, en nuestra opinión, este simbolismo remite también a una ética del nomadismo, o lo que es lo mismo, hacia una ética de la libertad como proyecto absoluto del ser humano. La temática del exilio se excluye así de su obra poética, aunque algunos

autores señalen los rasgos de una poética del exilio como simbología en su poesía. Pero pronto esta experiencia de exiliado con sus rasgos se asumirá como una experiencia de extranjería.

Es indudable que todos los exilios comparten unos rasgos que se universalizan en sus obras. Edward Said ha señalado algunas de esas características comunes en su ensayo sobre el exilio: la soledad, el aislamiento, el desplazamiento, la sensación de no pertenencia (nosotros y los de fuera), el sentimiento de diferencia como una especie de orfandad, el extrañamiento y la sensación de provisionalidad de sus vidas (Said, 2005: 179-195). Por su parte, Claudio Guillén en su imprescindible estudio sobre el exilio *El sol de los desterrados* (2007: 29-97) plantea las dos imágenes con las que se asume la experiencia a lo largo de los innumerables exilios que pueblan la historia del hombre. Parte de una polaridad, aunque reconoce las incontables diferencias que se producen dentro de ellas y los matices. La primera será la imagen solar, de la luz, como experiencia positiva y que conduce a una experiencia universal; el arquetipo que toma es el de Plutarco y Séneca. La segunda se opone a esta y supone una valoración negativa y de la pérdida: “El yo siente como rota y fragmentada su propia naturaleza psicosocial” (2007: 30). Esta imagen la encarna el poeta romano Ovidio.

Sin embargo, en nuestro trabajo no queremos analizar tanto la simbología de su obra como una poética del exilio, como señalar aquellos arquetipos y espacios que nos remiten a esa simbología de la errancia y del nomadismo que conectan con esa actitud ética que creemos que recorre la poesía de Tomás Segovia.

Sabemos que esta simbología del exilio está muy presente en algunos de sus poemarios, como son *Anagnórisis*, *Partición* o *Cuaderno del nómada*; eso no quiere decir que no aparezca en otros de sus poemarios. Hemos dicho que Tomás Segovia considera su obra poética como una construcción orgánica, completa a lo largo de una

vida y que adquiere sus sentido pleno al final; por eso las imágenes, los símbolos, los temas, incluso la actitud del poeta, están ya presentes desde sus primeros poemarios y serán constantes a lo largo de su obra. Evidentemente, los tratamientos irán cambiando, evolucionando de manera paralela a la mirada del poeta. Estamos hablando de su poesía, pero si analizáramos su obra narrativa, veríamos que no es muy diferente; por ejemplo, en su novela *Los oídos del ángel* Segovia, a través de la memoria y de sus conversaciones con una joven, nos describe el mundo del exilio que vivió en México; en sus relatos *Personajes mirando a una nube* hallamos también esos mismos elementos.

Hasta ahora todos los trabajos que analizan los rasgos estilísticos del exilio en Tomás Segovia se centran fundamentalmente en su poemario *Anagnórisis*. Es cierto, que es uno de sus libros centrales y que fue recibido con importantes críticas en su momento: por ejemplo de Juan Vicente Melo (1968) o Gabriel Zaid, quien señaló la autenticidad del poemario que se conseguía a través de la experiencia de la nostalgia, la orfandad y el exilio, en donde Segovia entregaba un mundo desconocido (Zaid, 1976: 72). Antonio Alatorre fue su primer lector y a quien le dedica el libro:

Para mí *Anagnórisis* está, desde entonces, a la altura de *Muerte sin fin*. La voz poética de Tomás Segovia es tan límpida y melodiosa como la de José Gorostiza. (2012: 130)

Continúa diciendo:

Pero tengo la impresión de que fue *Anagnórisis* el libro que puso a Tomás en el rumbo que los dioses le tenían señalado, el rumbo de él y de nadie más que él, lo cual tiene su reflejo, su correlato más bien, en la hechura de sus versos. Esta hechura se inserta, desde luego, en la tradición del verso español, la de Garcilaso y Góngora, la de Rubén y Juan Ramón, de López Velarde y Gorostiza y Octavio Paz, pero Tomás da un paso adelante. Dice: “Yo he ido elaborando, a partir de esa tradición, una variante que es mi métrica propia”. Lo dice con toda claridad y con toda seguridad: *mi métrica propia*. (2012: 131-132)

La metáfora de la errancia la representa la figura del nómada. Aparece en sus poemarios *Anagnórisis* y en *Partición*. *Anagnórisis (1964-1967)* es un libro total. Se construye en dos partes claramente diferenciadas pero que forman una perfecta composición. La estructura es un acierto: se divide en dos partes que se intercalan acercándose a una bella composición musical; dentro del desarrollo de la historia principal se introducen cancioneros con los que se amplía la significación del poemario. Nos cuenta la historia del viaje del nómada en su destierro del amor que conduce a la soledad; es la historia de una caída, pero asistimos a la esperanza de recuperación y a la certeza de que volverá a suceder. Abundan los juegos de intertextualidad y el lenguaje simbólico. Las referencias a la tradición grecolatina en donde construye la simbología, las referencias a Ulises, pero en el fondo lo que nos trasmite es aquello que llamaba el misterio, el enigma, es decir, reconocemos la vida del hombre en ese viaje introspectivo y de conocimiento del ser que se desarrolla en el sujeto poético. En este sentido encontramos semejanzas con el libro de Gilberto Owen *Perseo Vencido*.

*Partición (1976-1982)* lo compone después de la experiencia de su regreso a España en 1976. Es ahora cuando el desarraigo adquiere su presencia. Y este cuestionamiento aparece en el poemario. Su estructura se compone de tres partes diferenciadas íntimamente ligadas: “Cuaderno del Nómada”, en donde se trata el tema del regreso que provoca una confrontación con el pasado, aparece el nómada, el viaje, la necesidad de redescubrir el lugar de origen y de sus ser; “Cuaderno del aprendiz”, en donde destaca el tema de la soledad del individuo que intenta comprender el mundo que le rodea y al que se acerca desde su extrañamiento; “Cuaderno del deseado”, en esta parte está presente el amor y el erotismo porque será a través del amor como se produce ese reconocimiento. Cada parte alude a un tema: nomadismo, realidad y deseo. Como vemos son temas centrales en su obra, solo que ahora se abordan desde la experiencia

del retorno. El título remite a un concepto de dualidad que surge ahora en el poeta y que se manifiesta con la figura del “otro” que analizaremos en las próximas páginas.

Hemos decidido analizar principalmente estos dos poemarios como ejemplos en los que aparecen claramente estos rasgos; no obstante las alusiones a otros libros serán constantes.

## **8.2 Los símbolos de la errancia**

La imagen del viaje y de la errancia como metáfora del conocimiento es una simbología central dentro de la literatura occidental: la expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal, la *Odisea*, la *Divina Comedia* de Dante... y en la poesía de Segovia, donde va a ser central la figura del nómada en ese camino de exploración en busca del origen.

Hay tres arquetipos fundamentales que recorren la poesía segoviana: el niño que habita el mundo del amor y que se convierte en huérfano al ser expulsado del paraíso de la infancia; el huérfano que devendrá en nómada, precisamente en *Anagnórisis* como bien señala Guillermo Sucre; el nómada que finalmente pasará a encarnar la figura del extranjero a partir de la condición de extrañamiento. Todas estas figuras están unidas y muestran una evolución desde la soledad que representa el huérfano hasta la universalización de la figura del extranjero. Que vayan apareciendo distintas figuras no significa que desaparezcan las anteriores; podemos ver cómo conviven incluso en los mismos poemarios porque la significación que le otorga a cada una de ellas es diferente.

En cuanto el niño se convierte en huérfano comienza la búsqueda del origen, es decir, la búsqueda del ser: el viaje. Este alejamiento del lugar de origen produce la sensación de orfandad, como bien señaló Said (2005: 179-195) al referirse a la situación

del exiliado que siente su diferencia frente al “otro”. El huérfano será la figura central hasta *Anagnórisis*, en donde aparece la figura del nómada. Pero sabemos que en *Anagnórisis* el sujeto poético ha sido exiliado, desterrado del amor, y, como hemos visto, el amor se vuelve en la poesía segoviana el lugar de origen, por eso es lo que buscará y en donde se dará fin a la soledad y a la orfandad: en el reencuentro con el “otro”. De esta forma, la mujer se convierte en el centro, para Segovia, en origen y destino. El amor es lo que consigue la reconciliación de los seres y lo que da sentido a la existencia:

Desde el principio fuiste  
Amor  
lo ya perdido  
desde el comienzo ya no estaba la casa en mi casa  
ni en la tierra mi tierra  
Ni en el amor en mi amor  
la memoria estuvo siempre en otra parte  
y de círculo en círculo todo fue exilio  
(...) (2014a: 266)

En este libro el desamparo es absoluto, por lo que abundan en el principio las referencias a la orfandad “no hay donde desterrarse del exilio” (2014a: 288); “desde antes de ser huérfano/todo era ya orfandad” (2014a: 268); o la canción del huérfano (2014a: 278). Sin embargo, esta percepción del exilio y de la simbología que recorre *Anagnórisis* hay que interpretarla como una experiencia del desarraigo. Incluso su alejamiento del propio México, si queremos buscar explicaciones externas al texto. Es evidente que la poca referencialidad que aparece alude a parte de sus años en Montevideo –que según sus cuadernos de notas no fueron del todo satisfactorios– y a su lejanía con Sinaloa. La visión del río Uruguay le evoca el espacio perdido: “respiré el Mazatlán de Gilberto Owen”, nos dice (2014a: 308). Pero incluso en esta referencia podemos ver un juego claro de intertextualidad con el libro de Gilberto Owen a través

del uso de la simbología mítica sobre la que ambos autores construyen sus poemarios para presentar o, mejor dicho, revelar el sentimiento del sujeto poético. Esa revelación que nos otorga la poesía y que Segovia equipara así con la revelación sagrada de la fe porque es algo que está afuera y que solo a veces se nos muestra pero que es inefable.

En este momento el huérfano se encuentra desorientado, atormentado y la memoria aparece como hilo conductor y salvador de los recuerdos del pasado donde se aferra. La memoria va a ser un elemento fundamental no solo en este libro, aunque no siempre tendrá esta significación negativa porque es precisamente así como el huérfano sufre su expulsión: en la añoranza. La vamos a encontrar también con connotaciones positivas pero más adelante, cuando sea una instrumento de rememoración de su vida y de sus principios éticos (2014b: 384-385); pero los recuerdos pueden convertirse en losas. Se trasciende así el concepto de memoria del exilio que aparece como vuelta al pasado, vivir de los recuerdos. Segovia propone desprenderse de ellos para poder ser libre y vivir. Como decíamos, la memoria “lo ahorra todo” (2014b: 301) y ya sabemos que la poesía de Segovia es una defensa de la desposesión. Esa idea de la memoria como instrumento de acumulación, en este caso de los recuerdos, se convierte así en una impedimenta para el poeta por lo que le pide que derrochen y no ser esclavo de los recuerdos, soltar así el peso:

(...) ¿y yo? ¿No te vas a entregar nunca? ¿No vas a ser nunca mía en la oscuridad y en el olvido; no te vas a revolver conmigo en la locura, en el derroche, en la pura pérdida? ¿Qué ganamos tú y yo con guardar todo? Tus monedas sumidas en tu fétida bolsa se apagan, tus verdades se apagan, todos tus tesoros son cuentas y baratijas y mentira ensordecida. Memoria, ahorradora de harapos, disecadora de pájaros, ¿qué vale ahora lo de antes? ¿Mentías entonces?, ¿estás mintiendo ahora? ¡Ah, despanzurra tus arcas, dame nuestro tesoro para que lo arroje al viento a manos llenas, quítate esos ropajes de viuda, grita! (2014b: 301)

Es curioso que aquí aparezca también una alusión a la guerra de España en el poema “Aniversario (julio 1936)” (2014b: 302). Por lo tanto, vemos como la memoria es su mal pero inevitablemente la memoria le acompañará, no así el Amor.

El nómada es una figura central en la obra de Segovia, no en vano su obra completa se ha reunido bajo el título de *El cuaderno del nómada*. Nos remite a la simbología del viajero, de aquel que no tiene un lugar al que llegar. Segovia no busca una llegada sino un origen, el sentido siempre está en el origen y nunca en el fin. El nómada aparece ya “con el rostro de un nómada irreconciliable/que sería ya el mío para siempre” (2014a: 310). Es ahora cuando el poeta asume su condición definitiva y su destino: vagar sin llegar a ningún sitio concreto; tomar el mundo como su lugar y hogar definitivo “ser familiar en el mundo”. No vaga perdido por el mundo sino que su condición es la del viajero, el que no hace su casa en ningún sitio salvo en el “viento”. Esta idea del viajero atraviesa toda la primera parte de *Partición*:

Mi casa contra el viento errático  
Mi miedo para no desfallecer  
Edificándola  
para yo con el viento  
No errabundo  
Viajero. (2014a: 492-493)

La errancia es la forma que tiene el que todo lo ha perdido de ganarlo todo: una expresión absoluta de la libertad. Es una figura que se asocia con la idea de desposesión, de no poseer nada. Si no pertenece a ningún lugar, en su viaje lo único que le acompañan son sus palabras. El riesgo es que el ser se encuentra a la intemperie, y esta imagen conduce a una exposición total pero también a esa libertad:

¿Qué podrá evocar el Nómada que no sea desnudez y no esté  
a la intemperie? La fuerza que ha abrazado es tener siempre  
sus casas recorridas por el viento, su lecho siempre en alta mar,



su corazón distante siempre entre lluvias y neblinas. Y sin partidas, en una sucesión de llegadas, pues ha visto en el río de los días que ninguna jornada pudo ser la primera, y sabe que no existe para él reposo, que todo descanso apoya sobre alguna raíz su peso. Nacido en los caminos, su destello es saber que todos han venido sin saberlo de otro sitio, que donde ponen sus origen es allá donde empieza su ignorancia, que se hermanan de otro modo que el que creen. Su tiniebla, el terror de no sembrar por fin en la tierra sus huesos. (2014a: 467-468)

Este personaje que nos presenta el poeta en tercera persona, vive en el viento y duerme en el mar, es decir, siempre en movimiento, en viaje, no puede parar porque significaría echar alguna raíz. No hay nada ni nadie que le ancle; pero él sabe que nadie está en su lugar de origen y que todos venimos de otro lugar. Comienza a apuntar a la idea del hombre como extranjero en el mundo. Las imágenes del mar y del viento remiten a la idea de amplitud y espacio abierto que estamos señalando en este trabajo. No hay en la poesía de Segovia espacios cerrados; cuando aparece será mirando desde la ventana, observando la realidad exterior, que siempre será la naturaleza; y si lo que observa es la ciudad a través de sus paseos se referirá siempre a espacios abiertos como jardines o parques. Otros poemas que aparecen en este poemario de *Partición* hacen referencia a la figura del nómada: “Enigma del camino”, “Viajar disloca el tiempo”, “Una tienda hecha del día”.

Volviendo a *Anagnórisis* vemos como la pérdida del amor es algo que le atormenta y no le permite ser libre. El amor le ha cambiado: antes era puro y ahora el corazón se ha vuelto “pantano amargo”, como dice en su poema “Hoy” (2014a: 300). Tendrá destellos de reencuentros pero volverá de nuevo la soledad:

(...)  
en barranco espantoso de holocaustos suicidas  
pero en el mismo instante en que miro mi muerte  
viva en la enormidad de tu belleza

tu intacta claridad me sobrecoge  
frente a ella volvemos a encontrarnos  
a ti misma te excede y te deslumbra  
la hermosa desmesura de tu sexo  
el fondo de tu carne  
se pierde más abajo del averno  
encima de la vida resplandece tu amor  
y la cresta final de tu pasión asoma  
por sobre el horizonte de la muerte

si destruye es que eres impensable  
nada puede mancharte estás siempre más lejos  
tu abandono da vértigo  
tu entraña abierta es insondable  
en tu espasmo la especie se desgarrar  
tu catástrofe de éxtasis de gozo  
empiezan antes de lo humano  
y no terminan dentro de lo humano

mas tú pequeña estás conmigo hecha ternura  
ante las vastas fuerzas que trajiste a la vida

imán de la violencia  
cuánto te han venerado mis condenables garras  
en medio de mi furia y zarpazos  
cuánto he querido ahogarme en tu pantano  
aventurarme tras tu doble puerta  
de incendios y quietudes  
tuve razón en querer sin recato  
fundirme a tu demencia disolverme en mi opuesto  
abrir las puertas a mi negación  
a tu lado olvidarme de mi origen  
contigo no acordarme de mi raza  
querer ser solo natural de ti  
sin nombre y sin señales y sin fidelidades  
sino nuestros dos rostros y nuestras dos miradas  
los dos cuerpos desnudos las dos vidas desnudas  
de otro sexo que todos  
no queriendo saber si quiera de qué sexo  
cada uno perdido en el del otro  
y los dos en un único que el nuestro inaugurase  
insospechados prófugos  
salvados en secreto de la especie  
(...)

mas todo aquello regresó a la niebla  
ahora avanzo solo por rutas enemigas  
y sin orgullo sé que soy un hombre  
vuelvo a pertenecer a un sexo y a una raza  
en el que me reconozco solo a medias  
y no hay sexo ni raza en que te reconozca  
extraigo de mí mismo sin ninguna alegría  
una triste coraza sin belleza  
lo que busque en la niebla no era sino tu noche  
(2014a: 294-295)

Podemos comprobar cómo toda su poética está aquí contenida. No voy a analizarlo todo, porque lo hemos venido haciendo hasta ahora, solo señalar algunos de los rasgos que nos interesan ahora. Hemos visto cómo el amor se puede convertir en una cadena si lo entendemos como posesión, si lo entendemos como la idea del amor pasión y doloroso que instituyó el amor cortés. No obstante, el dolor no puede ser una frontera que le impida amar libremente. Por eso amar es estar también a la intemperie y expuesto: “dos cuerpos desnudos las dos vidas desnudas”. Vemos también cómo trae aquí la idea de la mujer como desigualdad y complemento del hombre; la mujer es el lugar del deseo, no el objeto del deseo, en donde el poeta vuelve al origen y abandona su condición sexual, su violencia y su orfandad para pasar a ser natural de ella, para unirse y fundirse como un solo sexo.

La figura del nómada aparece en toda su obra, no desaparece ya aunque a veces le acompañe la del extranjero. Por ejemplo, en *Estuario* encontramos los poemas “Nómada” (2014b:450) u “Hoy todavía”, que aunque no hace alusión al nómada podemos ver la actitud del viajero impertérito que fue Segovia:

Hoy todavía sigo sin haber aprendido  
A dejar en la casa toda mi impedimenta  
cuando salgo al camino  
Hoy todavía voy a la intemperie

Con grandes trozos de mi mundo entre los brazos  
Hoy sigo todavía  
Sembrando en nuevos surcos mis orígenes  
Hoy todavía no he dejado  
De rezagarme en el decurso de una historia  
Que no sabe avanzar sin desviarse  
Hoy todavía sueño que si muero en viaje  
No habrá que transportar mis huesos a mi tierra  
Que no se hallará también en mi bagaje  
Bastante tierra en que enterrarme (2014b: 451)

El tono ha cambiado. Ya no hay tanto vigor en sus palabras, pero el poeta sigue sintiendo y asumiendo la misma actitud de desposesión. Incluso con la rebeldía de no tener ni tierra para enterrarle.

El viaje tiene sentido en sí mismo, no es la finalidad ni hay un destino, no se busca un lugar de arribo, salvo la llegada a lo que le hace significativo y le otorga sentido, porque no es un deambular desorientado sino la sucesión de partidas, porque el valor reside en sí mismo, ese es su sentido y su significación. Lo relacionamos con la idea de la vida como tránsito: si no pertenecemos a ningún lugar todo será provisional, nada hay en la vida seguro.

Sin embargo, pronto Tomás Segovia trasciende esa condición de nómada para establecerse en una imagen más universal que es la conciencia de extranjería, que le viene dada por la sensación de extrañamiento. Dice:

En lo que a mí respecta, inevitablemente, sitúo en el centro de mi historia de exiliado, o más bien de hijo de exiliados, no la experiencia de la pérdida, sino la de la extranjería. (...); pues en fin de cuentas la mayor parte de los humanos adultos han perdido en este mundo cambiante el entorno material de sus infancia, y no hay necesidad de estar exiliado para vivir la nostalgia de la infancia bajo forma de nostalgia de los lugares abandonados o convertidos en ruinas, de las personas alejadas, de las costumbres perdidas. Por el contrario, el nativo y el extranjero, el arraigado y el no integrado no son en absoluto intercambiables. (2011: 186-187)

Comienzan a aparecer poemas como “Meteco”(2014a: 143) o “El extranjero” (2014a: 619). Si no tenemos ningún espacio, si no existe un lugar, entonces el tiempo se convertirá en el espacio de la vida. Veamos cómo aparece aquí:

Alguna vez viví bien largamente  
En un mundo de gestos en remojo  
Y palabras sin hueso  
Donde los hombres se agregaban  
Los unos a los otros  
No de otro modo que al rodar del tiempo  
El único consuelo  
Era cerrar los ojos  
Y esperar que algún mudo soplo fresco  
Me tocara la frente  
Mientras yo perduraba en el refugio enfermo  
De la amada ciega (2014: 143-144)

Sennet señala en su ensayo *El extranjero* (2014) cómo el sentimiento de no identidad hace que se vuelva dolorosa la experiencia de no ser reconocido. Si seguimos apostando por unos pellizcos de crítica sociológica podemos proponer que la experiencia de estar en otro lugar pudo despertar en Segovia esa idea del reconocimiento; es decir, entender que el mundo que le rodeaba se configuraba sobre una sólida base de pertenencia identitaria y de exclusión del “otro”. Pero esta experiencia le pudo mostrar, revelar, la incomunicación de los hombres, las murallas que se levantan y a través de su mirada crear una propuesta de reconocimiento y de solidaridad global. Aparte de las propias tensiones de los campos culturales con sus exclusiones e inclusiones tan características. La figura del extranjero de Tomás, decíamos, simboliza el momento en que asume su condición de extranjero o de exiliado en el mundo y nos dice que si todos somos extranjeros en el mundo nadie tiene que

poseer nada y, paradójicamente, nadie se sentirá extranjero y todos seremos iguales. La figura del extranjero es una apuesta por la reconciliación y la igualdad.

Otra figura fundamental y a la que no se ha prestado mucha atención es la conciencia del “otro” que surge con fuerza a parir del poemario *Partición*. El regreso le enfrenta con un destino truncado, con la posibilidad de lo que pudo haber sido. Se produce un desgarramiento existencial y la certeza del destino y de las posibilidades de la vida. Decía Kierkegaard que la vida consistía precisamente en la elección, en el acto de elegir entre los distintos caminos que se nos ofrecían. Segovia de pronto es consciente de las posibilidades que se han truncado, la pérdida, pero también lo que ha ganado. La figura el otro se relaciona así con la idea del destino y de la vida, normalmente un destino perdido, pero a cambio surge un destino ganado y que además es el elegido por el poeta y no dado.

Sin embargo, esta figura no tiene las mismas connotaciones que la del “doble”, que cuenta con una importante tradición literaria: Borges, Dostoievski, Juan Ramón Jiménez, sino que se asemeja más al “otro” de Rimbaud y, sobre todo, a otros poetas hispanomexicanos, como Luis Rius.

El “otro” es el ser que habita dentro del poeta y que pudo haber sido, la posibilidad de otro destino; sin embargo, le acompaña pero no “es”, perdió la oportunidad de vivir una vida. No obstante, porque vive dentro del poeta, este es consciente de su existencia, es decir, esta presencia de la dualidad existencial es la que hace que el poeta sienta que existe; es la idea del re-conocimiento pero a través de uno mismo. Expliquemos un poco este concepto: Si para Sartre la evidencia de nuestra existencia está en el otro que nos reconoce como tal, Segovia y Rius depositan esa capacidad de reconocimiento en el “otro” que vive en ellos. Para Schopenhauer es a través del dolor como sentimos la manifestación de la vida, como se manifiesta

plenamente nuestra existencia. En el bello poema de Luis Rius que presentamos a continuación están estas ideas, pero, además, aunque a veces se olvide de él brevemente por vivir, no puede abandonarle, aunque eso le conduzca a la tristeza y al dolor. Su ser no existe sin el otro, ambos se complementan y forman su ser; sus destinos van inexorablemente unidos:

Aquél que nunca fui viene a llamarme  
al corazón y viene a entristecerme.  
Pero hay horas ajenas y desiertas  
y le abro el corazón para que entre.

Él nunca pudo ser; es como el aire  
que me roza las manos y la frente;  
nació sin cuerpo, más desheredado  
que yo, más desasido, más ausente.

Yo sé mirarlo a él tan sin materia;  
su voz escucho, de él que no la tiene,  
que no pudo tener, y yo le hablo.  
Él vive en mí, por él me sé presente.

Él en mí nada más. No tiene nada,  
a nadie, dónde ir. Yo soy su fuente  
y soy su mar. Soy él. Él es yo mismo.  
Nuestros seres del otro así dependen.

Alguna vez lo olvido. Me enajena  
el gozo de vivir algunas veces.  
Entonces ¿dónde va? Pero muy pronto  
algo me avisa al corazón, me advierte,  
y ese gozo se va volviendo extraña  
sensación de no ser yo quien lo siente;  
de no ser yo del todo; ser a medias;  
muerto y vivo ; una sombra. Entonces vuelve  
a llamarme, yo le abro y entra en mí  
a imaginar su cuerpo, a entristecerme.  
Y ya con él, yo entero, en compañía,  
siento la vida verdaderamente. (Rius, 2011: 132-133)

La figura de Tomás aparece como la posibilidad de uno mismo, el otro que soy yo y que podía haber sido; como una vida que quedó en suspenso. Ese otro vive siempre dentro del poeta, es una consciencia escindida. Dice en el poema “Retorno”, de

*Partición:*

Otra vez donde estuvo  
El Nómada se sienta  
Y mira los caminos  
Gravemente domados por sus tiendas  
(Siempre viajó hacia ahora  
Y nada nunca está más lejos  
Que lo que queda atrás)  
Y entiende que no fue tan venenoso el mundo  
Con el que contagió largamente su sangre  
Ni quiso a él ser inmune  
Ni con tanto terror buscó su fiebre  
De la que aún paladea una lenta dulzura  
(Y se vuelven vacíos a mirarle  
Sus otros ojos despiadados  
Quemados por la sal y las arenas  
Y ve que un viento piensa en ellos:  
“Calla embaucador calla  
Es la fiebre de ti  
La que en él sueñas incurable”).  
(2014a: 465)

Lo vemos también en el poemario *El sol y su eco (1955-1959)* en los poemas “Juez” e “Idea vespertina”:

(...)  
Y el corazón así no podrá saber nunca  
Si hubiera preferido a un yo que es otro;  
Ese yo que se queda en la otra orilla  
Desde donde le llama con voces fantasmales...

Y que sigue tal vez su propio curso. (2014a: 173)

En el poema “Doble” en *Siempre todavía:*



Mientras vago por dentro en otro clima  
Extrañamente solitario  
Reacio a la tarea y la esperanza  
Siempre agitado de inquietantes soplos  
Queriendo ensombrecerse  
Queriendo convencerme de una historia  
Que nunca fue mi historia

En *Anagnórisis* lo nombra como su “gemelo afásico” que se esconde detrás de sus ojos (2014a: 310).

En *Misma juventud* el poema “Ausente” aparece de forma distinta de lo que veníamos viendo. Retoma el tema del “otro”, de la dualidad existencial, sin embargo ahora ya no es su otro yo, sino su “vida” la que se desdobla y camina a su lado. En sus últimos poemarios esta imagen es la que va a abundar: ya no es la dualidad de lo que pudo haber sido, sino la certeza de lo que fue y la imposibilidad de volver a ser el mismo. Ahora se produce una escisión en dos: su vida anterior y la de ahora.

A veces me parece mientras marchó  
Que todo este camino recorrido  
Tan largo tan extenso  
Tan dormido a lo lejos  
Se pone también él calladamente en marcha  
Y que avanza a mi lado pero absorto en sus cosas  
Derramando en murmullos  
Unas cavilaciones que no entiendo  
Que son las tuyas pero no las mías

Como si ausente yo  
Fuera ahora mi vida  
La que se pone a meditar en mí. (2014b: 168)

En *Aluvial* aparece sugerido de una forma muy interesante. Ahora es ese amigo que lo acompaña y le arrebató de su estabilidad, debida a la edad, que representa la playa para conducirlo de nuevo a “volar”. Sin embargo no es el viento a quien se lo pide

ahora, sino al que está en él que nos hace pensar en la memoria que lo conduce a otras épocas y a los recuerdos que antes eran una impedimenta pero que ahora “valen la pena”:

Ese AMIGO enigmático  
Ese que se agazapa en mí  
Cuando he apagado ya  
Dentro de mí todas las luces  
Y se queda conmigo acurrucado y quieto  
Sin querer otra cosa que no pensar en nada  
Y esperar con delicia  
Que al fin se me eche encima por la espalda  
La gran ola del sueño  
Y me arrebate de esta playa  
Y me ponga a flotar en esta parte  
Ése nunca he sabido con certeza  
Si de verdad vale la pena  
Pero al final casi siempre  
Acabo yéndome con él. (2014b: 361-362)

Ahora el que cambia es el poeta, que envejece, y el “otro” al que reclama y con el que se comunica ahora es su antiguo “yo”, aquel con el que vivió y disfrutó pero que ya no le acompaña, salvo en el fondo; a veces aparece porque el poeta no renuncia. En su poema “Sobreviviéndome” aparece ese “otro” que fue él mismo pero ahora su cuerpo herido ya no le acompaña; ya no se identifica, no se reconoce. Vive en su memoria. Ahora surge la nostalgia por la pérdida, la aceptación, pero sigue en pie la propuesta vital:

Este que vive en mí lo que a mí me rodea  
No soy yo ni su vida es la mía  
Es sólo uno que heredó mi historia  
Que lleva mi memoria como el traje de otro  
Pero al que no le saben mis sabores  
Ni le hablan mis murmullos  
Ni le empuñan mis sueños  
Mi vida se quedó en aquel recodo  
Y aquel que la vivió sigue con ella (2014b: 201)

La memoria es un elemento imprescindible en la construcción de la poesía segoviana. En *Anagnórisis* vertebraba la conducción del poema. La memoria para Segovia significa. Aquí la memoria aparece como el fin de un espacio originario de confraternidad; se vuelve el elemento para contar, almacenar, poseer, todo lo sometimos y se encerró en sí mismo. ¿Qué quiere decir la memoria para Tomás?

y comenzó la memoria  
que taladra la noche como un gusano sin cuerpo  
comenzó también la cuenta de las cosas  
la cuenta de las tierras y los seres  
la cuenta de los hermanos por sus hermanos  
comenzó la cuenta del horror  
creímos dar la espalda al negro abismo  
pero lo mismo era nuestra propia espalda  
el amor que inventamos quisimos someterlo  
no quisimos ser hijos del amor nuestro hijo  
no supimos ser hijos de nuestros hijos  
el pueblo memorioso olvido al pueblo de sus dobles  
no supo amar al invisible pueblo de los nahuales  
el pueblo inmemorial que habla con lo otro  
la raza reflejaba es un espejo abismal  
trazamos arduas fronteras  
cerramos todas las salidas que eran también las entradas  
prohibimos fraternizar con el abismo  
hablar con el silencio comprender a las bestias  
creímos dar la espalda a las antiguas bestias  
mas siempre nuestra espalda fue un tigre sanguinario  
que nos cuelga de la nuca  
y que clava sus zarpas en nuestros riñones  
para ponernos tensos como un arco de furia  
(2014a: 382-383)

Como vemos la figura del viento que se relaciona con el viaje es habitual en la poesía segoviana. Ya presente en sus primeros poemarios, junto a la luz y el mar, serán las figuras habituales hasta sus últimos poemarios. El viento es el espacio que habitan

todos estos arquetipos: “su camino es libre, sus raíces están donde el viento le conduzca”. Vivir en el viento es vivir a la intemperie, sin ataduras, expuesto, arriesgándolo todo, vivir libremente.

Esto nos conduce hacia una poesía muy vital en donde solo se puede arraigar en la muerte, que simboliza el fin del viaje: “sabe que cuando muera sus huesos echarán raíces”. Pero la muerte es un lugar que no pertenece a la existencia, se encuentra fuera de ella. En la poesía segoviana no abundan los poemas a la muerte y son más habituales en sus primeros poemarios, por ejemplo el soneto “Tal vez se llame Muerte”, que publicó en su primer poemario *La triste primavera*. Sin embargo, pese al tema y el tono existencial del poema y de aquellos años, la afirmación de la vida estará siempre latente en ellos.

La naturaleza es un espacio de comunión con el poeta. La observación desvela en el acto mismo de la contemplación la imagen de una naturaleza habitable, único hogar del viajero, pero es un hogar natural que el poeta hace habitable con su mirada:

Esto que ha llegado a ser para nosotros es un triunfo de nuestra libertad y de nuestro espíritu. Esa naturaleza, en general, que Hegel con tanta profundidad llamó abstracta, sólo se hace naturaleza en particular (es decir como zona distinguida en el campo de lo real en general): sólo se hace eso que llamamos espontáneamente así, cuando la hemos visto como habitable y hasta como propicia. Ese es el sentido que esta palabra tiene en la poesía. No porque la naturaleza imite al arte, sino porque el arte imita, no a la naturaleza, sino a la configuración de ese meollo de la existencia humana para el cual únicamente puede existir una naturaleza. El sentimiento de la naturaleza es evidentemente un sentimiento poético, lo cual no quiere decir que se origine en los poemas, sino precisamente al revés, que en él se originan poemas. (1973: 103)

Pero la poesía no tiene por qué competir con la realidad, ni puede hacerlo. Copiar la realidad en el arte es una ingenuidad, pero preferir el arte a la realidad es una idiotez. (1973:107)

La existencia de la naturaleza solo es posible a los ojos del hombre; solo tiene sentido para el hombre. Así la poesía debe exaltar su existencia: “dar testimonio en su favor”; por eso debemos hacerla hermosa, porque existe tal y como nosotros la percibimos y la hacemos habitable, nos dice el poeta. La poesía de Segovia se convierte en una búsqueda de la belleza, en una reformulación de la realidad para construir un lugar habitable, por eso el poeta decide verla con los ojos del deseo, es decir, a través del amor que conduce al reconocimiento. La eroticidad de las palabras se contagia así a la naturaleza que nos ofrece el poeta. En su poemario *El sol y su eco (1955-1959)* nos da una ligera idea ya sobre esta propuesta y no solo con la elección del título que remite a una reverberación, a una imagen intensa de luminosidad; los poemas que conforman el cuerpo poético participan de esta totalidad: “Verano”, “Blancura”, “Aura”, “Azul”, “Luz y luz”, “Perro de luz”, “Crepuscular”, “Pureza”, “Verano”, “Claro de Luna”, “Celeste”... , sino que la dedicatoria a Ramón Gaya -“Para Ramón Gaya, siempre ejemplar”- nos hace pensar en la coincidencia poética respecto a esa fe en la realidad: la revelación de lo sagrado (Segovia, 2010: 11). La limpia luz que ofrece el poeta responde a esa intención de revelar el misterio. Nos dice en *Estuario*:

Quieras que no vuelve a reinar el día  
la luz se quita el velo  
Y descubre sus ojos infinitos  
Casa común de la presencia  
Donde el mundo se explaya abiertamente  
Y a la vez dulcemente se cobija  
Lo real está aquí todo desnudo  
Mas no desprotegido  
Un aura luminosa  
Lo pone a salvo de nuestra torpeza  
El agua de la luz lo lava  
Emerge con el día de su baño luciente  
Limpio de nuestro polvo y nuestra escoria  
El mundo un día más  
Habrá sobrevivido a nuestro acoso  
(2014b: 409)

La luz y la luminosidad se asocia con la pureza y con la idea de re-velación del mundo que venimos diciendo. Se muestra pero no se puede apresar: “Un aura luminosa/Lo pone a salvo de nuestra torpeza”. Los versos finales nos remiten a la idea del enigma o de la esencia fuera de nuestro mundo de hombres. Es la luz la casa de la presencia. Se produce una comunicación entre el poeta y la realidad; esa contemplación le descubre la interioridad del poeta, en el diálogo se produce el conocimiento.

En este sentido, la luz es uno de los elementos principales para exponer su idea sobre la función poética de revelación. Y la encontramos desde sus primeros poemarios: *Luz de aquí*, etc., títulos que aluden a la luminosidad.

El poema “Celeste” comienza con unos versos muy sugerentes, muy erotizados y que adquieren gran corporeidad y plasticidad, con las que propone una imagen tan sencilla como es mirar la tierra al amanecer, lo que le sirve al poeta para describir la unión entre el horizonte del cielo y el mar:

Desnuda y pura, de carne,  
la tierra se ha despertado  
bañada en el claro azul venido abajo:  
fresca tierra matinal, piel de inocencia.

El cielo todo está aquí,  
por el aire se ha venido  
a vivir entre nosotros,  
aquí late, esto es su cuerpo:  
todo el espacio, todo lo claro.

En el seno de sus aguas  
se abren limpios nuestros ojos  
como los de los dioses, los libres  
en la identidad nutridos  
que en su ser hacen brotar el tiempo  
y en sus sitio, y de su seno,  
respiran su porvenir,

cielo del cielo. (2014a: 202)

Así el sentimiento de reconciliación y de re-conocimiento se ejerce también entre el poeta y la realidad. Ese contacto le hace sentir vivo, como nos dice en el poema “Vivido” con el que abre el poemario:

El día brasa consumida  
se apaga y se aligera  
Cargado de invisibles huellas  
el cielo fatigado duerme.

En la penumbra tibia  
me refresco los ojos  
con hielo lunar mitigo  
la larga quemadura  
de la hermosura

La noche se lo guarda todo;  
en su seno me lleva  
como en el hueco de la mano un pájaro.  
y del sol guardo aún rastros de fiebre.

Un día más  
he estado vivo. (2014a: 155)

Esta visión erotizada de la naturaleza aparece en otros poemarios; por ejemplo en “Cuaderno del deseado” de *Partición*, escrito veinte años después, y en donde el poeta encerrado contempla desde la ventana pasar al viento:

Hoy detrás de los vidrios  
Miro al viento correr desnudo al sol  
Templado por la luz como un acero  
Claro como una voz  
Y oscuro como sus musitaciones. (2014a: 487)

En la poesía segoviana es habitual la presencia de las estaciones del año, donde la naturaleza emerge en todo su esplendor: el otoño, el verano, la primavera y el verano

simbolizan los estados del poeta. Pero también le evocan otros lugares. La naturaleza se convierte en un elemento con el que se universaliza el espacio. ¿No fue esto mismo lo que hizo Séneca en su exilio y que muestra en las cartas de consolación que le envió a su madre y que forman ese libro de *Consolation a Helvia*? Para Tomás la observación de las nubes en *Anagnórisis* o la llegada del otoño o de la primavera evocan otros espacios y se siente que todo pertenece a un mismo lugar, a un mismo tiempo.

Abundan también los momentos del día: el amanecer, el anochecer, la tarde, el mediodía... en ese proceso de observación que caracteriza la poesía segoviana. En *Noticia natural (1988-1992)* y *Terceto* aparecen nítidamente las estaciones: verano, otoño, invierno y primavera, que se va a identificar con la libertad.

Otro de los elementos de la naturaleza que ayudan a configurar el simbolismo de Segovia es el viento. El viento también apareció como un símbolo destacado en algunos escritores del exilio, como Max Aub o León Felipe. En Segovia es fundamental como símbolo de la libertad. Y aunque lo veremos en el siguiente punto, ofrecemos una primera aproximación aquí. En su poema “Despertar” de *Estuario*:

De pronto voy perdiendo consistencia  
Me aligero me vuelvo nebuloso  
Me desperdigo voy perdiendo impulso  
Floto sin fuerza y al final me poso  
Como una leve lengua de agua en un playa  
En este palaya  
-¡He despertado!

Y cómo peso ahora en esta tierra  
Allá pesaba de otro modo  
Allá pesaba en vuelo  
Aquí arrastro mi peso  
Y no recordaré jamás la fórmula  
De aquel peso global sin pesadumbre  
Con que pesó mi cuerpo con otra inercia. (2014b: 410)



Este poema se construye con base en la oposición aire/tierra, en dos planos. El simbolismo del aire nos remite a la ligereza, a la ingravidez; en cambio la llegada a la tierra, trasmuta esa sensación para convertirse en un peso que arrastra.

Hemos visto como la playa aparece con varias connotaciones pero en todas ellas aparece como un espacio de tránsito o un lugar que alude a la soledad o a la incomunicación

El mar aparecerá con distintas significaciones: junto al símbolo de Ulises, significa la errancia, el viaje, el movimiento de una vida, y esa vida que busca la aventura, como decía Sartre. Sin embargo, el mar también aparece como espacio de incomunicación. En el amor es el espacio que habita, es el cuerpo de la mujer por donde se produce su viaje: solo en ella. El viaje, tanto desde la simbología de la errancia como desde la amorosa propone un camino de introspección y de búsqueda del origen y del conocimiento, del re-conocimiento.

### **8.3 Tiempo**

El tiempo para Tomás Segovia marca la existencia del ser humano en la realidad, es decir, es un tiempo histórico. En el libro *Figuras y melodías* aparecen poemas del tiempo. La primera parte son poemas de amor y la segunda se dedica al tiempo con el título de *Palabras al tiempo*. *El tiempo en los brazos* es una reflexión sobre el paso del tiempo. Nos va a servir para ver algunas de las concepciones sobre el tiempo de Segovia. El tiempo como tiempo vivido, apalabrado que dijo Liliana Weinberg (2014: 161). Pero el tiempo apalabrado no es solo el biográfico y el histórico para el poeta, sino el tiempo de la significación y el sentido (2005: 12). Para Segovia es tiempo orientado y no una sucesión de momentos. Distingue así entre el tiempo del

hombre que es orientado y el hombre lo vive como rememoración y transitividad  
(20015: 12). Dice Tomás Segovia:

... el sentido es sentido del tiempo y el sentido del tiempo es valor del tiempo, y el tiempo valioso e a su vez sentido y todo ello objeto del deseo (2005: 218)

Reflexión sobre el paso del tiempo y la imposibilidad de aprehender la vida. Las reflexiones sobre el tiempo irán ligadas a la imposibilidad de apresar los recuerdos, la vida al fin y al cabo. La imposibilidad del lenguaje y de la memoria por fijar los instantes. Tiempo, memoria y lenguaje irán estrechamente unidos en la poética segoviana.

Lo que el tiempo se lleva  
En su virginidad demente  
Traspasa como un agua de montaña  
La red de las palabras  
Las palabras no apresan su recuerdo  
Recuerdan otra cosa  
En su memoria equivocada  
Donde sigue viviendo  
En el error  
Lo que ellas olvidaron  
Nos llevan de la mano por parejas  
Que no recuerdan (2014: *Figuras y melodías*)

El tiempo es tiempo humano, histórico, y por ello tiempo significativo, orientado con sentido. El tiempo solo tiene sentido en relación con el poeta, con el hombre. Dice en *Estuario* en el poema “Edad y poesía”:

(...)  
Porque ahora veo que no vino  
Todo este tiempo acompañándome  
Soy yo quien ha de acompañarlo  
Hasta el día que siga ya sin mí. (2014b:435)

No es su vida la que es recorrida por el tiempo sino que es su vida la que da sentido al tiempo. Como vemos su concepción temporal también nos remite a la idea del hombre y de la existencia. Otra de las formas en las que aparece el tiempo es como vitalismo. Dice Segovia:

El futuro no es sólo lo que va a llegar, sino lo que nos está deparado, promesa o amenaza pero nunca sucesión indiferente. El pasado no es solo lo que ya no está, sino que sigue estando bajo la forma de la tradición, o sea, como nacimiento del sentido, que no nace nunca en el presente, sino que es siempre recobrado y tiene siempre ya un pasado –quiero decir que no nace en el presente como originario e inaugural, sino como heredero y derivado, como lo siempre ya empezado y que supone siempre un sentido anterior. Finalmente el presente no es sólo la compuerta por donde el futuro corre hacia el pasado, es el lugar donde se fragua el futuro y donde se muestra el sentido del pasado. Ese tránsito es también transitividad, paso de una corriente que corre en todos los sentidos, en todo el sentido. (2005: 13)

En el mismo poemario de *Figura y Melodías* nos dice:

(...)  
estamos juntos no en un día sino en el tiempo de la cita  
no fuera del tiempo sino debajo muy debajo del tiempo  
muy lejos bajo sus aguas  
allí donde el torrente se hace pozo  
y es la gruta submarina donde todas las mareas pesan sin moverse  
el otro venero que recorre el venero  
el tiempo que le da una historia al tiempo  
las horas que allí arriba vivimos aquí nos viven  
pero nos vaivienen. (2014: 434)

El tiempo está inevitablemente unido al hombre, a la vida:

Lo que quisiera yo es acordarme  
Es colgarme apoyarme aferrarme abrazarme  
Sentarme encima de las viejas horas  
Casi aplastarlas  
Es cabalgarlas yo y que me lleven ellas  
Volver a viajar en su viaje  
Sacarlas ya de ese bolsillo  
Donde las guardo a oscuras viviendo de migajas

Y que me digan siempre interminablemente  
Que no se van a ir  
Que estamos juntos para siempre  
Que no me van a dejar solo  
Y sobre todo por piedad que me digan  
Que nunca me engañaron  
Ni me engañaran  
Que vivir era eso. (2014b: 389)

#### **8.4 El compromiso vitalista: La libertad**

Podemos afirmar que la poesía de Tomás Segovia tiene como centro al ser humano porque la vida solo es significativa desde el ser humano, o dicho de otra manera, la vida tiene sentido porque es significativa para el hombre. Por eso intenta establecer qué es aquello que nos confiere nuestra humanidad. Por lo tanto, conviene establecer qué significa esta humanidad y en dónde la ve el poeta que intenta saber “qué es esto de estar vivo y de ser hombre” (2011: 251). “Pero “siempre”, mientras quede algo de lo que todavía hoy llamamos humano, habrá poesía” (2011: 249). La poesía ayuda a sobrevivir y darle sentido a la existencia al desvelar la realidad. Se convierte en una poesía profundamente vital. Esta es la base del compromiso de Segovia: un humanismo de compromiso con el ser humano y que nos ayude a vivir. ¿Pero cómo se lleva a fin?

El filósofo Martín Heidegger en su *Carta sobre el humanismo* (2004) intentó establecer qué entendemos por humanismo. Nos dice allí que la humanidad del hombre reside en su esencia y todas las culturas han intentado establecer qué significa o qué es esta esencia. Esta esencia del ser humano varía según las ideologías, es decir, aquello que nos hace ser humanos, para los marxistas será la sociedad, para los cristianos ser hijos de Dios, etc. (2004: 21). El filósofo alemán deposita la esencia del hombre fuera

de nuestra existencia, es decir, es anterior a la existencia: ex-sistencia (2004: 29-30).

Precede a la existencia.

Pero si se entiende bajo el término general de humanismo el esfuerzo por que el hombre se torne libre para su humanidad y encuentre en ella su dignidad, en ese caso el humanismo variará en función del concepto que se tenga de “libertad” y “naturaleza” del hombre. Asimismo, también variarán los caminos que conducen a su realización. El humanismo de Marx no precisa de ningún retorno a la Antigüedad, y lo mismo se puede decir de ese humanismo que Sartre concibe como un existencialismo. (2001: 23)

En esto coincide con Tomás Segovia, que deposita también la esencia afuera: sería la seducción que es innata. Lo que ocurre es que no pasamos a convertirnos en hombres hasta que no se produce el re-conocimiento, ¿por lo tanto la esencia sería como cree Sartre posterior a nuestra existencia? Si depositamos ese principio o esencia en el momento del reconocimiento, entonces sí; antes solo seríamos animales con una capacidad potencial de seducción pero que solo es efectiva en ese reconocimiento. Luego la esencia es posterior.

No obstante, para Tomás Segovia hay dos elementos que nos configuran como humanos: el lenguaje y el deseo. La esencia del lenguaje es anterior a nuestra existencia y es heredada. Le confiere a la poesía su aspecto sagrado y mágico y se relaciona con la realidad aunque no la pueda nombrar porque la esencia se manifiesta en silencio al poeta (Moratinos, 2011), que solo puede mostrarla.

En su temprano poema “No sé cómo nombrarlo” (2014a: 52) aparece ya la preocupación por la naturaleza del lenguaje y la incapacidad de nombrar las cosas. Algo que sabe que existe pero no hay palabras que puedan nombrarlo. Utiliza imágenes con las que intenta mostrar. Esta obsesión e imposibilidad será constante en la reflexión poética, por ejemplo en *Lapso (1984-1985)*:

Aun las palabras con que te merezco

No me son dadas  
Para que digas el secreto  
Sino para que digan que hay secreto (2014b: 609-610)

La labor del poeta es la de des-velar la realidad que se le revela, pero las palabras, el lenguaje, no pueden revelar esa inefabilidad de ese enigma o misterio, “el secreto”: que “es sacar de debajo de la luz otra luz”. Por lo que el poeta solo puede indicar su existencia; la imposibilidad del lenguaje. Pero las palabras no son del poeta ni de nadie, no nos pertenecen porque el lenguaje está fuera de los hombres, se hereda y es anterior a él. La palabra adquiere también su condición ética de no pertenencia y nos reconoce cómo el mundo se le iba entregando a partir de las palabras, es decir, accedía a su conocimiento:

En el umbral empezó todo  
Apenas entendí  
Que la palabra también era mía  
Ya la había empeñado

No son de nadie las palabras  
Sólo cuando la has dado  
Es tu palabra la que has dado

En el umbral fundamos este pacto  
Yo lo daría todo a las palabras  
Pero sería mía cada palabra dada

En el umbral empezó este camino  
Palabra por palabra  
Se me iba dando el mundo  
Y yo con mi palabra  
Todo se lo iba devolviendo siempre. (2014b: 390)

La función del poeta es la de mostrar el misterio, pero no lo puede transmitir porque es inefable, se le entrega al poeta pero no lo puede nombrar porque el lenguaje no lo puede interpretar: un lenguaje que interpreta remite a otras significaciones.

La belleza del mundo  
abierta toda  
sigue siendo secreto (2014b: 609)

El poeta cuida la verdad pero no se apropia de ella; la verdad no se puede poseer como tampoco la Belleza. Ambas son los secretos, los enigmas que se le desvelan al poeta para que nos los trasmita a través de su mirada. Las palabras son infieles porque no pueden transmitir el misterio; la poesía no dice, sino “para estar en el mundo” como dice en *Figuras y melodías*:

Decir algo por fin  
Y no con el silencio  
Con la infidelidad de las palabras  
Palabras no para decir el mundo  
Para estar en el mundo (2014a: 439)

Dice sobre la poesía y el lenguaje:

En toda “poesía” la posición central la ocupa el sistema lingüístico. Sin ese eje el mundo poético no puede ni organizarse ni comprenderse. A la vez donde la palabra humana encarna de veras no es en el sistema lingüístico sino en el poema. El sistema lingüístico va siempre a la zaga de sí mismo: el sentido es para él un más allá al que jamás puede capturar. En el poema ese más allá encarna; quiero decir que se da como un más allá, no capturado, no como una potencia de las palabras sino como su oscuridad y su otra cara; no es, como en el sistema lingüístico, una oscuridad muda que las palabras nos ocultan o que nos oculta las palabras (y ese aspecto desesperante del lenguaje todo ser humano lo ha experimentado), sino una oscuridad que *se oculta* (y “se delata”) en las palabras. Por fin el lenguaje no está limitado y frustrado por el silencio *de la mudez* sino habitado por el silencio *de las palabras*. (1987: 93)

Como vemos la poesía de Tomás se compromete con el ser humano y no con la Historia; es consciente del sujeto como sujeto histórico.

Esta reivindicación de la vida no significa que el poeta no sienta tristeza, dolor, nostalgia, incertidumbre, melancolía y que no escriba sobre la muerte. En su obra encontramos poemas por ejemplo sobre la muerte de su hermana; pero la muerte es algo

que sucede fuera de la existencia. Ya dijimos que es lo que otorga sentido a la vida. Nos decía en su poema “Tal vez se llame muerte”:

Tal vez se llame muerte lo que anhelo;  
tal vez se llame eterna noche, olvido:  
tal vez se llame así, que en lo vivido  
nada alcanza a mediar con su vuelo;

tal vez se llame Muerte por quien velo,  
por quien quise quizá cuando he querido;  
tal vez tan solo por la muerte ha sido  
por quien velaba, y quien me dio consuelo.

Tal vez se llame todo Muerte y Nada,  
-mas tal vez no se llame. Si abrasada  
de nuevo cada día que amanece,

la insobornable sed que me enardece  
bebe la vida como un licor fuerte,  
tal vez no todo al fin se llame Muerte. (2014a: 86)

En el poema “Séptimo rastreo” de su último libro *Rastreos y otros poemas* (2011) Segovia escribió una especie de manifiesto vital. En el poema podemos ver prácticamente todas las actitudes que venimos señalando a lo largo de este trabajo; algo no extraño porque para Segovia, como bien sabemos ya, la vida y la poesía eran una misma cosa, aunque alguna vez dijera que si tuviera que elegir siempre elegiría la vida. El poeta hace balance, sus posturas morales, lo que significó su manera de entender la vida y la poesía:

Tendría que aceptar que me reprochen  
Si es que puede nacer ese reproche  
Que siempre haya esperado mucho más que buscado  
El amor la alegría la dicha el cumplimiento  
Que nunca haya buscado aunque lo haya esperado  
Pertenecer a nada  
Que haya alterado yo tan poco el orden  
A pesar de haber sido tan poco resignado



Pues siempre fue en mi vida incomparable  
Lo mucho recibido con lo poco exigido  
Nunca fui cazador de la verdad  
Sino fiel cuidador de su guarida  
Y siempre entre los muchos que poblaron mis días  
Quise tener un sitio pero cuidando siempre  
De no tener un puesto

En estos primeros versos aparece plenamente la coherencia en los actos del poeta: nunca esperó nada de la vida, aunque fue mucho más lo que recibió que lo que esperó, que no era nada, el que nada espera todo lo recibe, dijo tantas veces en sus poemas; pero el tono de sus palabras muestran un profundo agradecimiento a la vida; reconoce con cierta amargura que pese a su resistencia apenas alteró nada “Que haya alterado yo tan poco el orden/A pesar de haber sido tan poco resignado”. No buscó la verdad; para Tomás la función del poeta no era apresar la verdad, sino mostrar dónde estaba para que todos los hombres pudieran acceder a ella, pero sin apropiársela. Podemos decir que su moral busca esa idea de desposesión que nos hace más libres; diferencia entre ocupar un lugar y poseerlo. Continúa defendiendo su idea sobre tener lo que no se ha tomado, es decir, lo que nos han entregado libremente sin imponerlo, su idea del deseo: desear lo que se tiene, como ya hemos expuesto en este trabajo. Pero además poseer nos hace menos libres: las posesiones se convierten en nuestras servidumbres, en las impedimentas del viaje, dice al final de estos versos, por eso es constante la imagen del viento y la intemperie como morada, símbolos de la libertad:

Tendré pues que aceptar que me reprochen  
Que aun hoy siga queriendo creer sin desdecirme  
Que es posible tener lo que no se ha tomado  
Que el verdadero don llega sin merecerlo  
Que toda gracia es gratis  
Que en el instante en que alguien  
Logra poseer algo  
En ese mismo instante lo ha perdido

Y sólo si en verdad nada poseo  
Puede todo ser mío

Como seguimos viendo en este poema, el poeta solo pide amor; y en eso coincide con Pascal: “¿Quién puede dudar que estamos en el mundo para otra cosa que no sea amar?” (Pascal, 2010: 23). El amor es lo que otorga sentido a nuestra vida; no las posesiones, hacer del mundo su hogar, la entrega gratuita sin pedir nada más que amor porque en el amor se manifiesta el misterio del hombre:

Y tendré que aceptar también que me reprochen  
Hacer mi casa y no tenerla  
Llamar mía a la casa que levanto  
Dondequiera que llego  
Y no a la que he pagado o conquistado  
Regalar mi palabra a quien la quiera  
Sin pedir más que eso que todo gesto pide  
Que toda entrega pide que toda vida pide  
Sin pedir más que amor

En los siguientes versos el poeta sabe que vivir como nos acaba de decir que vivió pudo acarrearle algún reproche, no es fácil. El poema lo articula sobre esta oposición tan distinta de entender la vida: sin riesgos o libre. Plantea otra forma de estar en el mundo, con las raíces al viento, sin tener una vida segura y anclada, sin riesgos; una raíz capaz de encontrar su centro, ese centro que el poeta buscó incasablemente, una raíz que le hubiera permitido dejar de buscar y saber incluso “donde quedarán al fin mis huesos”:

Aceptar que tal vez es reprochable  
No aprender a tener una raíz segura  
Una raíz firme y dormida  
Que nunca cambia y nunca se desnuda  
No asoma nunca afuera  
A que el viento la palpe y desordene  
Una raíz sin tiempo

Que me permitirá saber cuál es el centro  
Y no buscarlo más por las orillas  
Que me permitirá escoger mi casa  
Saber cuál es el sitio donde guardar mi bien  
Y donde quedarán al fin mis huesos

Pero no nos impone su actitud, aunque pudiera ser “reprochable”, que le sirva al poeta no significa que sea el único camino; pero que siguió siendo fiel a sí mismo viviendo en la intemperie: “fuera de los muros”, “soñar a campo raso”:

Y sin embargo sin embargo  
Siempre supe vivir con el reproche  
Si es que puede salirme al paso ese reproche  
Y seguir avanzando mientras tanto  
Siempre supe estar fuera de los muros  
Soñar a campo raso  
Regresar a mis viejos campamentos  
Fieles a su intemperie  
Y acariciar sin añorar festines  
Su verdín amistoso

Y supe también siempre que el reproche  
Si es que puede escucharse ese reproche  
De que nunca haya habido una casa en el mundo  
Que me haya sido dada como mía  
A nada o nadie puedo dirigirlo  
Sino acaso a mí mismo  
Y tampoco a mí mismo lo dirijo  
Aunque bien sé que ese reproche siempre  
Ha de acecharme en algún sitio. (2014b: 481-483)

El compromiso de Tomás Segovia se establece en esa actitud de estar en el mundo del humanismo vitalista; la vida y el ser humano como el centro, por lo que la poesía es el instrumento para ayudarnos a estar en el mundo y mostrarnos el camino hacia la libertad. Aparecerán poemas en donde el existencialismo vital se agudiza:

Qué soy

Qué es lo que soy cuando he llegado  
A no ser nada que resista a nada  
Cuando pasan por mí la realidad el tiempo  
El inasible aliento de la vida  
Como si no pasaran a través de algo  
Qué puedo ser cuando todo lo mío  
Es tan sólo lo otro  
Cuando no hay nada que vencer para vencerme  
Qué puede ser el más ser de esta dicha  
Que ni siquiera es decir sí  
Sino borrar hasta en mi hueso el no  
Qué puedo ser si me disuelvo  
En la gran dignidad de lo que vive  
Qué puedo ser entonces sino esa dignidad.  
(2014b: 523)

La unificación con la realidad a través de la dignidad. Esta idea unificadora del valor de la dignidad nos hace pensar claramente en la formación humanística del poeta.

Recuerda no hace muchos años en sus cuadernos de notas:

... la divagación me ha llevado a evocar los rasgos de la educación que me tocó recibir. ¿Una educación “socialista”? En todo caso era un socialismo del que apenas queda rastro: un *humanismo* socialista. O yo diría todavía más: un humanismo *con* socialismo. Porque la educación que nos inculcaron a los de mi clase en los años 30 y 40 era una moral, una moral *acompañada* de una política, pero moral ante todo. Por eso nuestra política parece tan anticuada a los ojos de los modernizadores.

Si en ese ideal que nos guiaba se mezclaban valores tan diferentes como el krausismo, la fenomenología, algunos restos todavía del positivismo, el historicismo, el marxismo, el humanismo cristiano, me parece que era porque el valor abarcador que unificaba todo aquello era la dignidad. (2015: 237)

El concepto de “libertad” es central en su obra y se relaciona con el de servidumbre. Para el poeta la libertad plena solo se consigue si el hombre consigue desprenderse de todas sus servidumbres.

(...)  
Mejor no seguir agachando la frente  
Como los pueblos más adormecidos

Que dejaron ahogar su libertad  
Mejor no darlo todo a cambio  
De la seguridad y de su hipocresía. (2014b: 374)

La existencia del ser humano se ve determinada por la construcción de una civilización que sobre los principios de realidad o los imperativos de poder, sobre la idea de dominación: nuestras ideas del amor, del deseo, de la sociedad, de la economía, etc. Todas las ideas que recorren nuestra época son heredadas. Sin embargo, la libertad es la aspiración última de su poética, por lo que toda ella se orienta a la construcción de una cosmovisión que tiende hacia la libertad del ser humano. Dicho así, parece que estamos ante un poeta idealista, en el sentido romántico. Pero no es así, sino todo lo contrario.

La vida del hombre está llena de servidumbres: el poder, el dinero, las pasiones, etc. ¿Cómo ser libre, entonces? El individuo libre no es individualismo, sino que esa libertad se ejerce teniendo en cuenta al otro; es una libertad que busca lo colectivo, no la individualización del hombre.

Si Albert Camus planteaba que la única pregunta que merece la pena que se haga la filosofía es la de si la vida merece o no la pena de ser vivida, Tomás Segovia responde claramente que sí. Su poesía es una afirmación rotunda de la vida. Por lo tanto, la pregunta que recorre toda la obra poética segoviana va a ser: ¿cómo debo vivir? Su respuesta es contundente: sin servidumbres. Pero a qué se refiere con esto de las servidumbres. A todo aquello que nos impida ejercer nuestra libertad, ser humano libre. Pero, ¿qué es o qué significa exactamente ser libres? ¿Se puede realmente ser libre?

La libertad no se hereda, se gana (2011: 212). Y así la libertad se relaciona con su idea de responsabilidad.

El poder, el amor, el alma son pasiones que entorpecen nuestra libertad. Pero el problema para Segovia no es el amor en sí, sino la idea sobre el amor que tenemos en Occidente. Por eso su propuesta se basa en un amor libre sin servidumbres, como hemos intentado explicar a través de su teoría del deseo. Pero cuando decimos libre no es libre para hacer con esa libertad lo que queramos. Un amor libre supone siempre el diálogo con el otro; no su anulación. Si se lleva a cabo su teoría de la seducción, entonces: el deseo de desearme sin deseo de uno y otro.

Las ideas y los dogmatismos pueden llegar a convertirse en una servidumbre que impide nuestra libertad. Nos dice Tomás sobre el compromiso con la generación del exilio:

Nuestros padres sabían (...), que no habían luchado por la lucha misma, sino justamente por librar a sus hijos de ella; que el sacrificio en nombre de la vida humana no tiene sentido si después el valor de esa vida no está en ella misma sino en su sacrificio; que militar por la liberación de nuestro prójimo es una falacia si sólo lo liberamos para que milite en nuestras filas y casi siempre bajo nuestra guía. (2007: 229)

El exilio republicano les otorgó la libertad, y la responsabilidad para Segovia -y la lealtad para con esa libertad- era precisamente no ser siervos de las ideas de la lucha, es decir, abrazar la propia lucha sería renunciar a la libertad en pro de la servidumbre de una idea. Por eso, la manera de respetar es abrazar esa libertad, hacerla suya, pero no ser esclavos de ella.

En su poema “Amo suelto” (2014b: 259) dice: “Como un hijo de reyes que ha abdicado”. Para Segovia cuando más poder se tiene menos libres se es.

Sin embargo, hemos visto cómo la idea del deseo y del amor de Tomás se propone desde un deseo libre. Deseo mutuo y reconocimiento: deseo que uno desea y que le deseen. De esta forma el amor se torna libre y se desprende de las pasiones que

nos esclavizan pero no es una crítica a la pasión, Tomás es un gran apasionado, el problema es cuando el amor se une a la idea de posesión. Este es un aprendizaje que también va a experimentar el poeta. Hay poemas sobre el dolor y el desamor, sobre la servidumbre a la mujer, celos; solo será al final cuando consigue aprender y encontrar este amor libre. Es al final, en su poemario *Rastros*, cuando el poeta consigue por fin amar y ser amado sin servidumbres, el amor no posesivo y apaciguado. como podemos ver en el poema “Esperándote”:

Me he preguntado al fin cómo es posible  
Que todas estas horas que me paso sin ti  
Estén tan bien llenas de ti  
Y creído entender  
Que mi deseo de que estés las llena  
Que no son horas sin sabor ni peso  
Que son horas de espera y también vive  
Quien vive de esperar pero no es eso

No podrían estar así mis horas  
Tan llenas como están de tu figura  
Es tú deseo de venir a mí  
Tú nostalgia de estar aquí conmigo  
Lo que en verdad salva mis horas  
Y redime mi espera. (2014b: 529)

Su idea de libertad: “Imagen para mí del hombre libre: un hombre solo, a la orilla de algún espacio público, que observa *apostado* en su pensamiento” (2015:55). Una imagen que se parece mucho al cuadro del pintor romántico Caspar David Friedrich: *El caminante sobre el mar de nubes*; el artista apartado de la sociedad reconciliándose con la naturaleza. Parece que la libertad nos remite a la soledad del poeta. Al fin y al cabo fue el movimiento romántico el que abanderó la insignia de un tipo de libertad. Pero, ¿qué tipo de soledad es la de Segovia? Hasta ahora hemos visto que su visión de la poesía nos remitía a una inclusión en la sociedad, que no se puede separar. Por lo tanto, su concepto de libertad no se refiere al ideal romántico de libertad,

aunque Segovia es un buen conocedor de este periodo en el que opina que todavía seguimos viviendo: desde el Romanticismo no ha cambiado el paradigma. Nos dice en el poema “En los ojos del día”

Hoy de pronto nos hemos despertado  
en el centro del día, en los ojos del día.  
Aquí todo es comienzo y la luz no termina;  
todo lo que en el mundo creímos acabado  
aquí se continúa sin fin como la luz.

Hundidos en los anchos, claros ojos del día,  
somos nosotros sin escapatoria,  
sin nada en otro sitio,  
enteros en la luz donde todo prosigue  
igual y diferente,  
donde todo es lo que es pero más que es.

Lo que en la luz sucede en la luz queda ardiendo  
y no deja cenizas al olvido o la muerte.  
Hoy le hemos entregado a la luz todo,  
Nada nuestro ponemos a salvo de la mentira  
Y nos hacemos libre en lo libre diciendo  
“Todo puede ser nuestro y como lo queramos:  
todo será como lo quiera el día”. (2014a: 150)

Respecto a la soledad, a Segovia le preocupa la soledad que provoca la incomunicación entre los hombres, en una sociedad que provoca la incomunicación. La soledad de la que habla es la de la observación, que es distinta.

Pero retomando el tema, la diferencia entre el cuadro y su cita o este poema es que el poeta no observa la naturaleza, sino un espacio público, es una soledad acompañada, no está afuera: observa, aunque apartado. El poeta no participa de la idea romántica del poeta como un ser apartado de la sociedad. Esta idea es constante en muchos de sus poemas.



Contra la rutina y la vida segura y sin riesgos: “Mejor no darlo todo a cambio/  
De la seguridad y de su hipocresía”. Dentro del poeta, de todos los hombres, porque el poeta aquí es un arquetipo de todos los hombres, una voz interior que nos dice que podemos vivir de otra forma, que hay alternativas; los días no tienen por qué ser rutina

Mejor no seguir agachando la frente  
Como los pueblos más adormecidos  
Que dejaron ahogar su libertad  
Mejor no darlo todo a cambio  
De la seguridad y su hipocresía  
(2014b:)

En su poema “Libre” vemos cómo el poeta por fin ha conseguido alcanzar aún más libertad, es el hombre más libre de todos los que ha sido a lo largo de su vida. Sin embargo, el último verso le pregunta al tiempo qué hará con “este cuidadoso abismo”:

Qué haré con tanta libertad  
Soy ahora el más libre  
De tantos hombres libres como he sido  
Quiero decir sin servidumbre  
Sin tramarle chantajes a la vida  
Quiero decir sin deuda y sin deudores  
Libre quiero decir  
No como aquel que es libre de adueñarse de sí  
Libre como el que es libre para darse  
Y qué haré cauto tiempo  
Qué haré con este cuidadoso abismo. (2014b: 347)

Esta idea de libertad es una actitud de estar en el mundo. Para Segovia la identidad es otra forma de enajenación. Aunque en sus últimos poemarios el sentimiento vital se transforma. Vitalismo en la vejez que no se cansa de sí mismo. Surge de nuevo el extrañamiento de uno mismo. La experiencia de su identidad. Es él y otro, pero ya no es el nómada o la posibilidad de haberlo sido. Sin embargo, no cae en la tristeza, el alejamiento o el cansancio de la vida, no cae en posturas nihilistas. No hay desprecio de

la vida. Las imágenes del cuerpo: cansado, ... no acompaña. Ahora la memoria surge con fuerza. Enfermedad. Poema “Decrepitud” en *Estuario (2008-2009)*:

Días enteros me parece ahora  
Que habito un cuerpo en ruinas  
Desmoronado caserío ajeno  
Lleno de esquinas con escombros  
De rincones ahora inhabitables  
De boquetes al frío  
De grifos que no dan ya agua  
Por donde deambulo dolorido  
Y cada nueva puerta que abro  
Da a un dolor nuevo  
A un nuevo achaque a una nueva impotencia  
Y vago por allí como un fantasma  
Acordándome a ratos nebulosamente  
Y con asombro de que en otro tiempo  
Ese cuerpo era yo. (2014b: 428)

Precisamente va a ser en estos últimos poemarios donde la contraposición entre la fuerza vital y el cansancio de la vida surge con más fuerza su resistencia vital. Ya no es el futuro, es el presente: tiene su libertad en la vida y ella en él su amor libre. Ahora el poeta sabe que ya solo puede habitar el presente. Recuerda su vida: siempre en el camino, siempre navegante, siempre se encontraba “esperándole la vida / mi compañera fiel de correrías”.

Su actitud y su bandera fue la de no someterse a nada.

Mi tienda siempre fuera de los muros. Mi lengua aprendida siempre en otro sitio. Mi bandera perpetuamente blanca. Mi nostalgia vasta y caprichosa. Mi amor ingenuo y mi fidelidad irónica. Mis manos graves y en ellas un incesante rumor de pensamientos. Mi porvenir sin nombre. Mi memoria deslumbrada en el amor incurable del olvido. Lastrada en el desierto mi palabra. Y siempre desnudo el rostro donde sopla el viento. (2014a: 471)

Pero la errancia no tiene las connotaciones de pérdida de orientación o sentido, sino que se convierte en una expresión de libertad:

Pero no es eso, no es eso. Nunca pensé escoger entre ser amo y ser esclavo. Es otra mi libertad (nuestra libertad) y es otra nuestra servidumbre (2014a: 531)

En los últimos libros va haciendo balance. La vida que ha vivido es la que quería, hay amor, no hay resentimiento, ni deudas pendientes. Pero eso no significa que sea el fin, que no quiera seguir “teniendo una vida”:

Tal vez ya no que queda por delante  
Ninguna vida que soñar  
También está vivida la vida que soñé  
También mi sueño es hoy historia (2014b)

Al final del recorrido vital el poeta puede hacer balance y mirar hacia atrás para saber que la vida se cumplió no solo como fue sino también como soñó porque vivió tal y como soñó.

## 9 CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo hemos propuesto un acercamiento a la poética de Tomás Segovia partiendo de la noción de compromiso con la que queremos demostrar que la obra de Tomás Segovia se fundamenta sobre un principio ético que hace de ella una obra fuertemente comprometida. Y no solo en sus ensayos sino también en su praxis poética. Queríamos no solo señalar si su obra participa o no del concepto de “humanismo” con el que la definen algunos críticos, sino entender en qué se fundamenta, cómo se realiza y con qué se compromete este “humanismo”.

Durante nuestra investigación nos fueron asaltando distintos problemas que nos desviaban constantemente de la línea principal de nuestro trabajo, pero que evidenciaban en definitiva la necesidad de abordar todavía gran parte de las facetas aún pendientes de estudio de Tomás Segovia; y esta evidencia nos mostraba a un escritor determinante.

Quisimos alejarnos de las interpretaciones que se habían hecho hasta ahora de su poesía como poeta del amor y/o del exilio. Sin embargo, la lectura desde esta noción nos obligó también a preguntarnos sobre las tensiones teóricas en relación con la función poética y con las clásicas disputas entre poesía como compromiso o poesía autorreferencial o inmanente. Además el contexto de los años 60 y 70, donde se marcaba el inicio de nuestro trabajo, suponía también enfrentar los conflictos en torno a la literatura y la política que sacudieron el ámbito latinoamericano. Las posturas y los debates que se dirimieron en el campo cultural fueron trascendentales en los posicionamientos que se asumieron en torno a la función poética y a la función del escritor-intelectual. Por lo tanto, nos interesó también ver si su obra se hacía eco y reflejaba estas tensiones, y si era así, cómo aparecían y qué postura asumía el autor. El

estudio de las revistas literarias, especialmente *RML*, nos permitió comprobar la participación en medio de los debates y su posicionamiento, su actitud y su lugar.

Naturalmente, debido a su condición dual de español exilado en México o de hispanomexicano, se les excluyó, o no se le tuvo especialmente en cuenta en aquellos estudios que abordan este tema. Parecía que no le habían afectado y que pasaba por México como si los escritores hispanomexicanos fueran impermeables a los conflictos del campo literario.

El estudio de sus ensayos críticos fue revelando un escritor comprometido con el ser humano y con las posiciones del intelectual independiente, solo que su postura ética es la que explica su posicionamiento político, una actitud que asumió bien pronto dentro de los ambientes del exilio y que hemos intentado explicar en el primer capítulo. Tomás Segovia se colocaba así en ese lugar que no era ni de un lado ni del otro, ni con los escritores de vanguardia y comprometidos políticamente en esos años en torno a las propuestas de izquierdas y alentadas por la Revolución cubana, ni al lado de los estetas, más cercanos a la desvinculación de la poesía con los problemas de la lucha política. Como vemos, esta posición estética mostraba su crítica hacia las vanguardia y los dogmatismos, pero también hacia los que proponían un arte alejado de las preocupaciones del hombre, hermético y abstracto. El estudio de su labor crítica nos permitió ver la enunciación programática de su poética, puesto que Tomás nunca escribió una. En ella destacó aquellos elementos claves en su idea de la poesía: la defensa del sentimiento, la autenticidad y la revelación del misterio del “otro”, o de la realidad, todo aquello que trasmite la corporeidad de la vida del hombre; proponía una poesía que no comulgaba con nadie, salvo con el hombre y le otorgó a la poesía su papel revolucionario, que la equiparaba con lo sagrado y al amor. A través de la poesía

se conseguía la unificación social. En este sentido hemos visto cómo son muchas las coincidencias con Octavio Paz, figura tutelar en esos primeros años.

A través de su teoría de la seducción entendimos su compromiso dialógico y de re-conocimiento con el “otro”. El deseo surgió como el origen del sentido, como un instrumento de igualdad con el que romper con el sistema de poder dominante, que se estableció sobre el principio de dominación. No era una propuesta hacia una poética de amor, sino que en esa búsqueda del origen del ser humano por saber qué es lo que nos constituye como tales, propuso su teoría de la seducción como un elemento originario y opuesto a los que identifican lo humano con la violencia. Esta es una aportación que creemos fundamental en el desarrollo de este estudio.

Su simbología del incesto representaba esa imagen del amor revolucionario y la búsqueda del “alma gemela”. La poesía y el amor cumplían así con la misión de re-velar lo inefable.

Pero era necesario a su vez establecer o entender hacia dónde se dirigía este “humanismo” y si había compromiso político.

Tomás no se olvida del compromiso político. Vimos que su defensa de la mujer, a la que identifica como el ser más oprimido de la historia del hombre, idea que compartía con Fourier, era una defensa política. Pero su crítica del poder y de su época no podía desatender la crítica al sistema capitalista y a su ideología neoliberal. Para Segovia el neoliberalismo había ocupado todos los espacios de libertad del ser humano, desplazando el “valor” del “ser” exclusivamente al fin económico. De esta forma el sujeto pasaba a convertirse en un objeto más del sistema y del mercado. En su crítica periodística se manifiesta de manera más evidente, como hemos podido comprobar, esta actitud de resistencia, pero descubrimos cómo la obra poética no es ajena y se convierte en un espacio igual o más adecuado para realizar también esta denuncia. Por lo tanto,

podemos concluir que en la obra de Tomás Segovia no se excluye el compromiso político en sí. La diferencia y su particularidad es que se traslada al plano ético y desde allí se propone esta resistencia que, por otra parte, se universaliza.

Lo que está claro es que el exilio no aparece como tema, pero no podíamos excluirlo o ignorarlo sin más al ser un elemento central en la condición de nuestro poeta. Además había sido este alejamiento de los conflictos políticos lo que llevó a verlo precisamente como un autor no comprometido desde las posiciones más ortodoxas que asimilaban compromiso con política, sin darse cuenta de que siempre se escribe desde un lleno ideológico y que siempre se está de antemano, comprometido, como bien señaló Juan Carlos Rodríguez a lo largo de su obra.

Sin embargo, lo que más nos interesó fue establecer cuáles eran las imágenes, las simbologías y las figuras que remitían al exilio. Estos elementos, bajo nuestro punto de vista, lo trascendían y permitían ver una simbología más cercana a una ética de la libertad: el viento, la mar, la naturaleza, las figuras del nómada y del extranjero o la del “otro” que nos remitía a la idea de un desdoblamiento existencial. Esta última figura, desatendida hasta este trabajo por la crítica, nos revela uno de los elementos más sugerentes de la poética segoviana. Es en el arquetipo del “otro” donde podemos observar la evolución del sujeto poético en relación a las problemáticas cuestiones de la existencia: desde las experiencias del exilio hasta la propia experiencia de la vejez.

Por lo tanto, podemos concluir diciendo que todo ello nos conduce a una ética humanística si entendemos el humanismo como valor, es decir, el hombre como sujeto histórico y significativo, en donde nada tiene sentido si no es desde el hombre mismo, y desde donde se proponía una resistencia a vivir sin la servidumbres de nuestra época, un modo de vivir o “de estar en el mundo” acorde con la idea de vivir sin servidumbres.

Servidumbres que Tomás, con su pensamiento crítico, des-veló como impedimentos de origen ideológico y económicas.

No podíamos dejar de mencionar el análisis de su papel como crítico literario. Esta propuesta nos dejó ver cómo esa crítica del poder y de las ideas dominantes también se trasladan al ámbito estético, nada escapa, donde Segovia desvela la misma manipulación de los valores con la que las tendencias estéticas desplazan los sentidos originales de las obras.

En conclusión podemos afirmar que la obra poética y ensayística de Tomás Segovia muestra el compromiso ético como substrato de su cosmovisión poética. Un espíritu de resistencia frente a los sistemas de poder e ideologías dominantes. Esta actitud se origina desde la defensa de un pensamiento libre que no da por válido nada en su cuestionamiento de los sentidos que rodean la existencia del ser humano: el lenguaje, el arte y la poesía, el poder, la crítica. etc. Para Tomás Segovia toda ideología es histórica porque todo sentido de nuestra realidad se origina desde el centro del ser humano, es decir, porque nosotros lo hacemos significativo. Así, todos los conceptos, ideas y presupuestos que damos como “verdad” son susceptibles de análisis y esconden un velo de enajenación social a partir del desplazamiento del “valor”. Una poética construida desde el dialogismo y el reconocimiento del “otro”. La elección de la forma y el contenido se adecúan para dar respuestas a las inquietudes del poeta con un lenguaje que no impone y que solo muestra, lo que demuestra una obra coherente, compacta y cerrada que conduce hacia una propuesta ética de libertad. Nada mejor para concluir nuestra exposición que dejar hablar al propio poeta:

(...)  
renunciar a la necesidad de ser esclavo  
y es lo más difícil  
la verdadera vida no está ausente



pero estás ausente tú  
quién eres tú qué haces por qué no te presentas  
porque dices mintiendo que has salido al camino  
cuando has hecho barrotes de tu corazón polvoriento  
de tus dedos que aprendieron a escribir  
de tus labios que creían  
de tus piernas que a ratos dejan de andar como los sobornados  
cuando has hecho de tu alma una oficina  
donde despachas los asuntos de tu vida  
como si ella te tuviera a sueldo  
la verdadera vida está aquí mírala  
se llama así vida óyela cómo dice su nombre. (2014a:232-233)

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía primaria

#### Poesía

- (1950). *La luz provisional (1948-1949)*. México D.F.: Publicaciones de la Revista *Hoja*.
- (1958). *Luz de aquí*. México, D.F.: Fondo de cultura Económica, Tezontle.
- (1959). *Zamora bajo los astros*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1960). *El sol y su eco*, Jalapa: Colección Ficción de la Universidad Veracruzana.
- (1967). *Anagnórisis*, México, D.F.: Siglo XXI.
- (1968). *Historias y poemas*, México: Era.
- (1972). *Terceto*, México: Joaquín Mortiz.
- (1978). *Cuaderno del Nómada*, México: Taller Martín Pescador.
- (1979). *Figura y melodías*, México: Premiá.
- (1981). *Bisutería*, México: Imprenta Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1982). *Poesía (1943-1976)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1983). *Partición (1976-1982)*. Valencia: Pre-Textos.
- (1985). *Cantata a solas*. México: Premiá.
- (1986). *Lapso*. Valencia: Pre-textos.
- (1988). *Orden del día*, Valencia: Pre-textos.
- (1992). *Casa del Nómada*, México: Vuelta.
- (1992). *Noticia natural*, Valencia: Pre-textos;
- (1996). *Fiel imagen: poemas (1991-1994)*. Valencia: Pre-Textos.
- (1997). *Fiel imagen: poemas (1991-1994)*. México: Ediciones Sin Nombre.
- (1998). *Lo inmortal y otros poemas*. Valencia: Pre-Textos.

- (1998). *Lo inmortal y otros poemas*. México: Ediciones Sin Nombre.
- (1998). *Poesía (1943-1997)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2000). *Misma juventud: poemas 1997-1999*, Valencia: Pre-Textos.
- (2000). *Misma juventud: poemas 1997-1999*. México: Ediciones Sin nombre.
- (2003). *Salir con vida*. Valencia: Pre-Textos.
- (2005). *Día tras día*, Valencia: Pre-Textos.
- (2005). *Sonetos votivos*. México: Ediciones Sin Nombre;
- (2008). *Sonetos votivos*. Madrid: Fundación Inquietudes.
- (2007). *Llegar: Poemas 2005-2006*, Valencia: Pre-Textos.
- (2006). *Llegar*. México: Ediciones Sin Nombre.
- (2006). *Bisutería*, (2ªed.), México: Ediciones Sin Nombre.
- (2007). *Nueses*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- (2008). *Siempre todavía: Poemas 2006-2007*. Valencia: Pre-Textos.
- (2008). *Siempre todavía*. México: Ediciones Sin Nombre.
- (2009). *Aluvial: Poemas 2007-2008*. Valencia: Pre-Textos.
- (2009). *Aluvial: Poemas 2007-2008*. México: Ediciones Sin Nombre.
- (2010). *Estuario*, México: Ediciones Sin Nombre.
- (2011). *Estuario*. Valencia: Pre-Textos.
- (2012). *Rastreo y otros poemas*, Valencia: Pre-Textos.
- (2014). Cuaderno del nómada. Poesía completa (1943-2011). Vol. I y II, México: Fondo de Cultura Económica.

Cuadernos de notas:

- (2009) *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1950-1983)*, Valencia: Pre-Textos; (2012) México: Ediciones Sin Nombre.
- (2013) *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1984-2005)*, Valencia: Pre-Textos, 2013; (2013) México: Ediciones Sin Nombre.
- (2012). *El tiempo en los brazos Tomo I. Cuadernos de notas (1950-1983)*. México D.F.: Ediciones Sin Nombre Fundación para las Letras Mexicanas.
- (2013). *El tiempo en los brazos Tomo II. Cuadernos de notas (1984-2005)*. México D.F.: Ediciones Sin Nombre Fundación para las Letras Mexicanas.
- (2015). *El tiempo en los brazos Tomo III. Cuadernos de notas (2005-2011)*, México: Ediciones Sin Nombre, Fundación para las Letras Mexicanas.

#### Ensayos

- (1970). *Actitudes*. México: Universidad de Guanajuato.
- (1973). *Contra-Corrientes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1985). *Poética y profética*. México: Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México.
- (1987). *Cuaderno inoportuno*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1988). *Ensayos. Actitudes. Contra-corrientes*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1990). *Trilla de asuntos. Ensayos II*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1991). *Sextante. Ensayos III*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1993). *Páginas de ida y vuelta*. México: Ediciones el Equilibrista.
- (1996). *Alegatorio*. México: Ediciones Sin Nombre.
- (2000). *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000*. México: Ediciones Sin Nombre y Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2001). *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*. México: Fondo de Cultura Económica.

- (2005). *Recobrar el sentido*. Madrid: Trotta.
- (2007). *Sobre exiliados*. México: El Colegio de México.
- (2007). *Miradas al lenguaje*. México: El Colegio de México.
- (2010). *Cartas cabales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2011). *Digo yo*. México: Fondo de Cultura Económica.

#### Narrativa

- (1955). *Primavera muda*. México: Los Presentes.
- (1974). *Trizadero*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1981). *Personajes mirando a una nube*, México: ; (1990) Madrid: Mondadori.
- (1999). *Otro invierno*, México: Ediciones Sin Nombre y Juan Pablos Editors.
- (2001). *Personario*, México: Ediciones Sin Nombre.
- (2010). *Cartas de un jubilado*, México: Ediciones Sin Nombre.
- (2013). *Los oídos del ángel*, México: Ediciones Sin Nombre.

#### Bibliografía secundaria

- Abellán, J.L. (1976). *El exilio español de 1939*. Madrid: Taurus.
- Adorno, T.A. (1982). *La ideología como lenguaje*. Madrid: Taurus.
- Alatorre, A. (2012). *Estampas*. México, D.F.: El Colegio de México.
- (2003). *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*. México: Fondo de Cultura Económica.
  - (2012). *Ensayos sobre crítica literaria*. México, D.F.: El Colegio de México.
- Albaladejo, T. (2011). Sobre la literatura ectópica. En Adrian Bieniec, Szilvia Lengl, Sandrine Okou, Natalia Shchyhlebka (eds.): *Rem tene, verba sequentur! Gelebte*

*Interkulturalität. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino*. Dresden: Thelem. Pp.141-153.

Albarrán, Claudia. (1998). La generación de Inés Arredondo. Revista de Difusión Cultural de UAM. <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/albarran.html> 10-4-2017

Albornoz, A. (1977). Poesía de la España Peregrina: crónica incompleta. En Abellán, J.L. (ed.), *El exilio español de 1939*, IV. Madrid: Taurus ediciones.

Altet, A. (2005). *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*. Madrid: Aguilar.

Andújar, M. (1976). Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica. En *El exilio español de 1939*. Madrid: Taurus.

Anderson, A. (1997). *Epistolario completo. Federico García Lorca*. Madrid: Cátedra.

Andújar Almansa, J. (2016). Tomás Segovia o el exilio de la palabra. En María Payeras Grau (ed.) *Fuera de foco. Aproximaciones a la diversidad poética del medio siglo*. Madrid: Visor Libros. P.p: 17-28.

Arcos, J.L. (1999). Orígenes: Ecumenismo, polémica y trascendencia. En Saúl Sosnowski (ed.). *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza Editorial. P.p.: 271-296.

Aub, M. (1966). *Manual de historia de la literatura española II*. México: Editorial Pormaca.

- (1950). *Sala de espera*. Número, . Valencia: Fundación Max Aub. P.p: 12-15.
- (1960). *Poesía mexicana 1950-1960*. México, D.F.: Aguilar.
- (1969). *Poesía española contemporánea*. México, D. F.: Era.
- (2009). *La gallina ciega. Diario español*. Madrid: Visor.
- (1994). La verdadera muerte de Francisco Franco. En *Enero sin nombre. Los relatos completos del laberinto mágico*. Madrid: Alba. P.p. 407-428.

Azam, G. (1983). *La obra de Juan Ramón Jiménez. Continuidad y renovación de la poesía lírica española*. Madrid: Editora Nacional.

Aznar Soler, M. (1999). Las literaturas del exilio Republicano Español de 1939: El estado de la cuestión. En *Ínsula*, número 627, marzo de 1999, pp. 3-5.

- (2002). En Migraciones y Exilio. *Migraciones y Exilios*. 3. Pp.51-57
- (1989). El exilio español en Hispanoamérica. Madrid: Cuadernos Hispanoamericanos, número.
- (2010). *República literaria y revolución (1920-1939)*. Sevilla: Renacimiento.

Balibrea, M. T. (2007). *Tiempo de exilio*. Barcelona: Montesinos, Ediciones de Intervención Cultural.

Bataille, G. (2010). *El erotismo*. Madrid: Tusquets.

- (2010). *Las lágrimas de eros*. 2ª ed. Barcelona: Tusquets.
- (2015). *Historia del erotismo*. Madrid: Errata Naturae.

Bauman, Z. (2005). *Identidad*. Madrid: Losada.

Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.

Bértolo, C. (2008). *La cena de los notables*. Madrid: Periférica.

Blanco, J.J. (1996). *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*. México, D.F.: Cal y Arena.

Blanco Aguinaga, C. (2010). *De mal asiento*. Madrid: Caballo de Troya.

- (2006). *Ensayos sobre la literatura del exilio español*. México, D.F.: El Colegio de México.
- (2006). *Presencia*: Breve nota personal sobre una revista juvenil del exilio. En *Ensayos sobre la literatura del exilio español*. México D.F.: El Colegio de México. Pp.183-196.

Blanco Aguinaga C.; Rodríguez Puértolas, Julio; M. Zavala, Iris (1979). *Historia Social de la Literatura española II*, Castalia, Madrid.

- (2002). La literatura del exilio en su historia. En *Migraciones y Exilios*, N°3. P.p.: 23-42.
- Bloom, H. (2004). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Bousoño, C. (1985). *Teoría de la expresión poética I*. Madrid: Gredos.
- (1985). *Teoría de la expresión poética II*. Madrid: Gredos.
- Cabrera López,, P. (2013). Trascendencia del suplemento “La Cultura en México”. En *Impossibilia*, 6. Octubre. P.P.: 45-59. Recuperado de <http://www.impossibilia.org/en/trascendencia-del-suplemento-“la-cultura-en-méxico”/> (10/5/17).
- Camus, A. (2004). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cano Ballesta, J. (1972). *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Madrid: Gredos.
- Cano, J. L. (1968). *Antología de la nueva poesía española*. Madrid: Gredos. Pp. 387-391.
- Capella, M. L., Fernández, D., Rodríguez, J. (2011). El grupo Nuevo Cine y la película *En el balcón vacío*: testimonio de Tomás Segovia. *Migraciones y Exilios*. 21. Pp. 127-146.
- Carreira, A. (2015). *A vueltas con el exilio*. México, D.F.: El Colegio de México.
- Castañón, A. (1993). *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*. México, D.F.: Editorial Vuelta.
- Caudet, F. (1992). *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*. Madrid: Fundación Banco Exterior, Colección Investigaciones.
- (1997). *Hipótesis sobre el exilio*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (1979). (Coord.) *Sobre El Hijo Pródigo*. México, D.F.: Siglo XXI.
- (2002). Intervención apresurada y sobre todo muy molesta. En *Migraciones y Exilios*. 3. Pp. 43-50.



- (2005). *El exilio republicano de 1939*. Madrid: Cátedra.
- (2009). “¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura del exilio republicano de 1939?”. En *Arbor*, Vol 185, No 739.
- (2010). El aún no lugar del exilio republicano y su literatura. En *Mirando en la memoria las señales*. Durango (México): Editorial de la Universidad Juárez del Estado de Durango.

Cioran, E. M. (1973). *La tentación de existir*. Madrid: Taurus Ediciones.

De Aguiar e Silva, V.M. (1975). *Teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Gredos.

Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

Deniz, G. (2005). *Erdera*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Domínguez Michael, C. (2012). La estética vivida. En *El tiempo en los brazos*. México, D.F.: Ediciones Sin Nombre. Pp.: 7-18.

Dreyfus-Armand, G. (1999). *L'exil des republicains espagnols en France*. París: Edition Albin Michel.

Durán, M. (1991). La calzada de los poetas: un paseo lírico por la ciudad de México. En Naharro-Calderón, J. M. (coord.). *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde fue la canción?»*. Barcelona: Editorial Anthropos. Pp.: 213-226.

Eagleton, T. (2011). *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta.

- (1998). *Introducción a la teoría de la literatura*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (2010). *Cómo leer un poema*. Akal: Madrid.

Elío, M.L. (1988). *Tiempo de llorar*. México: Ediciones del Equilibrista.

Eliot, T.S. (1999a). *Función de la poesía y función de la crítica*. Madrid: Tusquets Editores.

- (1999b). *Cuatro cuartetos*. Madrid: Cátedra.

- Escalante Gonzalbo, F. (2012). *El crimen como realidad y representación*. México D.F.: El Colegio de México.
- Escobar, S. (1974). *La generación hispanomexicana del 50. Estudio e índices de las revistas Clavileño, Segrel, Ideas de México y Hoja*. México: tesina de licenciatura, UNAM.
- Espinasa, J.M.(2008). *Revista Diálogos. Antología* . México, D.F.: El Colegio de México.
- (2015). *Presencia*. En José María Espinasa (prólogo). México: edición facsímil, Ateneo Español de México, Embajada de España, Centro Cultural de España en México / AECID, Ediciones Sin Nombre.
- Faber, S. (2002). *Exile and Cultural Hegemony, Spanish intellectuals in Mexico, 1939-1975*. Nashville: Vanderbilt University Press
- Fagen, P. (1975). *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández, T. (1987). *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*. Madrid: Taurus Ediciones.
- (1998). *Literatura hispanoamericana: Sociedad y cultura*. Madrid: Akal.
- Fernández de Alba, F. (2011). Teorías de navegación: Métodos de los estudios trasatlánticos. En Revista Hispanófila. Ensayos de Literatura, número 161. P.p.: 35-57.
- Franco, J. (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Madrid: Debate.
- Fukuyama, F. (1992). *El fin dela historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta.
- Gallego Cuiñas, A. (2014). Los estudios trasatlánticos a debate. En revista *Puentes de Crítica Literaria y Cultural*, 2. P.p.: 6-13.
- Gallegos, V. (2006). *50 de 50 (seis poetas de la generación del medio siglo)*. Valencia: Pretextos.
- García Berrio, A. (1994). *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.

- García Montero, L. (2002). Poética, política, ideología. *Ínsula*, número 671-672, *Los compromisos de la poesía*, noviembre / diciembre. Pp. 19-37.
- Gide, A. (2013). *Diario*. Madrid: Alba Editorial.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Glanz, M. (1973). *Onda y escritura, jóvenes de 20 a 33*. México, D.F.: Siglo XXI.
- González, L. (1991). Historiadores del exilio. En Sánchez Albornoz, N. (Comp.) *El destierro español en América*. Madrid: Siruela. 259-266.
- González Dueñas, D. (2011). Tomás Segovia: El arte de pensar. En *Revista Universidad*, noviembre.
- González Dueñas, D. Y Toledo, A. (2012). Los ojos abiertos a la noche. En *Apalabrarse. Conversaciones con Tomás Segovia*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y Ediciones Sin nombre. P.p.: 15-24.
- Gomes, M. (2006). Después de los ismos: la voluntad de historia y la poesía mexicana reciente. En M. Gomes, V. M. Mendiola y M. Á. Zapata (comp.). *Tigre la sed. Antología de poesía mexicana contemporánea (1950-2005)*. Madrid: Hiperión. 39-67)
- Gopegui, B. (2008). *Un pistolazo en medio de un concierto*. Madrid: Editorial Complutense.
- Goñi, J. (2003). Tomás Segovia: las patrias del escritor. En *Revista Turia*, número 63-64, marzo. P.p. 281-292.
- Gracia, J. (2004). *La resistencia silenciosa*. Barcelona: Anagrama.
- (2010). *A la intemperie*. Barcelona: Anagrama.
- Guillén, C. (2007). El sol de los desterrados. En *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Madrid: Tusquets. P.p.: 29-97.
- (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada, ayer y hoy*. Barcelona: Tusquets.

- Gutiérrez de Velasco, L. (comp.) (2014). *Homenaje a Tomás Segovia: maestro, ensayista, traductor y sobre todo poeta*. México, D.F.: El Colegio de México.
- Habermas, J. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- Heidegger, M. (2004). *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2014). *¿Qué es metafísica?* Madrid: Alianza editorial.
- Hirsch, M. (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Editorial Carpe Noctem.
- Hobsbawm, E. (2010). *Historia del siglo XX*. Madrid: Crítica.
- Hoyos Puente, J. de (2012). *La utopía del regreso. Proyectos de Estado y sueños de nación en el exilio republicano en México*. México: El Colegio de México y Universidad de Cantabria.
- (2011). Patriotas en el exilio: Estado y Nación en el pensamiento político en torno a la revista *Las Españas* y la agrupación europeísta de México. En Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (ed.) *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Editorial Renacimiento y GEXEL. P.p.: 950-957.
- Houvenaghel, E. (2011). Un extranjero en Europa: una lectura de *Contracorrientes* de Tomás Segovia. En *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, coord.. por Manuel Aznar Soler, José Ramón López García, cit., pp. 790-802.
- (2013). Tomás Segovia, el “Sextante” y la “buena fe”. *Melanges de la Casa de Velázquez*, 43(2). Pp. 223-238
  - (2014a). Aproximaciones al exilio de Tomás Segovia a través de la “fidelidad” de Goethe, Cesare Pavese y Albert Camus. En *Revista Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 43, P.p.: 283-298.  
[http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ALHI.2014.v43.47125](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ALHI.2014.v43.47125) (10/02/2017).

- (2014b). Cruzando fronteras nacionales. Hacia una “cartografía” del ensayismo de Tomás Segovia. Cita Cuadernos del CILHA, Vol. 15, N°20, 2014, pp.27-42.
- (2014c). El segundo sexo” en “Zamora bajo los astros” (*Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, coord.. María Francisca Vilches de Frutos, 2014, pp. 321-332)
- (2014d). Tomás Segovia ante el exilio” (Hispanamérica: Revista de Literatura, N°127, 2014, pp. 111-115.
- (2015). Tomás Segovia y la lingüística estructuralista: ensayos en una dinámica de debate. En *Hispanófila: Literatura – Ensayos*. 173. Pp. 263-280.

Iglesias, Amalia (2010). *Poetas a orillas de Machado*. Madrid: Abada Editores.

Iravedra, A. (2013). *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana-Ververeut.

Jameson, F. (1992). *El posmodernismo o la lógica del capitalismo tardío*. Madrid: Paidós.

Juarroz, R. (1992). *Poesía y realidad*. Valencia: Pre-Textos.

Kayser, W. (1972). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.

Kenny, M. (1979). *Inmigrantes y refugiados españoles en México siglo XX*. México, D.F.: Centro de Investigaciones Superiores del INAH y Ediciones de la Casa Chata.

King, J. (2011). *Plural en la cultura literaria y política latinoamericana. De Tlatelolco a “El ogro filantrópico”*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Lacan, J. (1975). *Escritos II*. Madrid: Siglo XXI.

Larraz, F. (2009). *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- (2011). Memoria y autorrepresentación. La segunda generación del exilio en su escritura narrativa. En Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (ed.) *El*

*exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Editorial Renacimiento y GEXEL. P.p.: 583-589.

- (2011). La “operación retorno” de la narrativa en el exilio en la prensa diaria del Franquismo (1966-1975). Los casos de *ABC*, *Informaciones* y *Pueblo*”. Madrid: *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol.29. Pp.171-195.

Lechner, J. (1968). *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte primera: De la Generación de 1898 a 1939*. Leiden: Universitaire Pers Leiden.

- (1975). *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte segunda: de 1939 a 1974*. Leiden: Universitaire Pers Leiden.

Lida, C. (1997). *Inmigración y exilio. Reflexiones sobre el caso español*. México, D.F.: Siglo XXI editores.

- (2009). *Caleidoscopio del exilio. Actores, memoria, identidades*. México, D.F.: El Colegio de México.
- (1988). *La casa de España en México*. México, D.F.: El Colegio de México.

Lida, C. y Matesanz, A. (1990). *El Colegio de México. Una hazaña cultural 1940-1962*. México, D.F.: El Colegio de México.

López Aguilar, E. (2012). *Los poetas hispanomexicanos. Estudio y antología*. México, D.F.: UAM y Ediciones Eón.

Lyotard, J.F. (2012). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.

Luarsabishvili, V. (2016). Literatura ectópica y literatura del exilio: apuntes teóricos. En *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/216> (30/05/2017).

Mainer, J.C. (2000). *Historia, literatura, sociedad y una coda española*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- (2002). Consideraciones sobre el lugar del exilio de 1939 en la construcción de la literatura española. En *Migraciones y Exilio*. 3. P.p. 51-57. .

Malló, O. (2012). El poder siempre envenena. Entrevista a Tomás Segovia. En *Financiero*, 29 febrero, 2012.  
<http://impreso.elfinanciero.com.mx/digital/reproductor.aspx?tipo=DI&diario=2012-02-29&pagActual=50> 10-03-2017.

Marcuse, H. (1968). *Eros y civilización*. Barcelona: Seix Barral.

Marra López, M. (1965). Jóvenes poetas españoles en México (una promoción desconocida). Madrid: *Ínsula*, 222, (mayo 1965). P. 5.

Mateo Gambarte, E. (1996). *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*. Lleida: Ediciones de la Universitat de Lleida / Pagès Editors.

- (2000). *El concepto de generación literaria*. Madrid: Editorial Síntesis.
- (1992). Dos problemas del exilio: géneros literarios y relación con los escritores del interior. *Scriptura*, 8-9. Pp. 359-366.
- (2011). Los escritores de la segunda generación del exilio republicano en la actualidad: 1939-2009. En Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (ed.) *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Editorial Renacimiento y GEXEL. P.p.:199-212.
- (1999). Tomás Segovia: su visión del exilio. En González de Garay, M. T. y Aguilera Sastre, J. (ed.). *El exilio Literario de 1939: Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de noviembre*.

Matesanz, J. A. (1982). Ensayo: La dinámica del exilio. En *El exilio español en México 1939-1982*. México: Salvat y Fondo de Cultura Económica. P.p.163-175.

- (1999). *Las raíces del exilio. México ante la guerra civil española 1936 – 1939*.

México, D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos,  
Universidad Nacional Autónoma.

Melo, J.V. (1968). Una Navidad en la tierra. *La Cultura en México*, nº 314, 21 febrero. P.: 10.

- (1969). La transparencia aterradora de Tomás Segovia. *La Cultura en México*, nº 364, 5 febrero. P.: XI.

- (1960). El sol y su eco. En la Revista Universidad, número 3 de noviembre, p.30. México, D.F.

Mendiola, V. M. (2006). Una poesía con monstruo. En Mendiola, V. M., Zapata, M. A. y Gomes, M. (Comp.). *Tigre la sed. Antología de poesía mexicana contemporánea 1950-2005*. Madrid: Hiperión. 7-23

Meschonnic, H. (2007). *La poesía como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol-Izquierdo Editores.

Monsiváis, C. (2010). *La cultura mexicana en el siglo XX*. México, D.F.: El Colegio de México.

- (1966). *Antología de la poesía mexicana del siglo XX*. México, D.F.: .

(1979). *Poesía mexicana II. 1915-1979*. México, D.F.: Promociones Editoriales Mexicanas.

(2001). *La Casa del Lago. Un siglo de historia*. México, D.F.: Universidad Autónoma de México.

Moreno Luzón, J. y Martínez, López, F. (2012). *La Institución Libre de Enseñanza y Francisco Giner de los Ríos: Nuevas perspectivas*. Vol. I, II, III. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Muñiz Huberman, A.(1999). *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. Barcelona: Gexel.



- (1999). Los hijos del exilio. En . Madrid. Ínsula, número 627. P.p: 21-22.
- (1995). La poesía y la soledad del exilio. En Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender y (ed.) *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México, D.F.: El Colegio de México.
- (2002). *El siglo del desencanto*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (2012). *Rompeolas. Poesía reunida*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Naharro-Calderón, J.M. (1991). *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde fue la canción?»*. Coord. José M<sup>a</sup> Naharro-Calderón, Barcelona: Editorial Anthropos.

- (1994). *Entre el exilio y el interior: el «entresiglo» y Juan Ramón Jiménez*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Nancy, J.L. (SA). La existencia exiliada. *Archipiélago*, 26-27. 34-39.

Orduña, N. De. (2015). El humor en la poesía de Tomás Segovia. En Bottin, B. y Buron-Brun, B. (ed.) *El humor y la ironía como armas de combate: literatura y medios de comunicación en España (1960-2014)*. Sevilla: Renacimiento. 291-306.

- (2014). La recepción de Tomás Segovia en España. En Aznar Soler, M., López García, J. R., Montiel Rayo, F. y Rodríguez, J. *El exilio republicano de 1939. Viajes y retornos*. Barcelona: Gexel. 102-109.

Ortega, J. (2008). Posteoría y estudios trasatlánticos. En *México trasatlántico*, (coord. Julio Ortega y Celia del Palacio). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- (2007). El Sujeto poético. En *Exilios y Residencias. Escrituras de España y América*, (ed. Juana Martínez). Madrid: Iberoamericana, Vervuert.

Ortega y Gasset, J. (1987). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Austral.

Ortiz, F. (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.

Owen, G. (1996). *Obras*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Pascual Buxó, J. (1954). .En *Ideas de México*, número 3, enero-febrero 1954, pp.138-139.

(1985). *Ungaretti y Góngora. Ensayo de Literatura Comparada*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Pascual Gay, J. (2013). *El huésped del tiempo*. Murcia: Editum, Universidad de Murcia.

- (2002). Poesía y exilio en Tomás Segovia. En *Especulo. Revista de estudios literarios*, nº22, Universidad Complutense, Madrid:.

[www.ucm.es/info/especulo/numero22/p\\_exilio.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/p_exilio.html)

- (2006). Tomás Segovia: el tiempo en los brazos. En *El Problema de los géneros al filo del nuevo siglo. IV Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana*, México, UAM, Coordinación General de Difusión Cultural (Cultura Universitaria 89, Serie Ensayo), pp. 639-659.

- (2007). La poética primera de Tomás Segovia (1943-1956). *Letras*, Caracas, 74(49). pp.17-56.

- (2006). Cartas cabales de Tomás Segovia desde la tradición epistolar, en ALPHA, nº23, pp. 167-180. [www.ulagos.cl/alpha/Index.html](http://www.ulagos.cl/alpha/Index.html) (5/09/2013).

Pavesse, C. (2005). *El oficio de vivir*. 3ª ed. Madrid: Seix Barral.

Payeras Grau, M. (2016). Prólogo. En *Fuera de foco. Aproximaciones a la diversidad poética del medio siglo*. (ed.). Madrid: Visor Libros.P.p.: 9-15.

Paz, O. (1970). *Poesía en movimiento*. México, D.F: Siglo XXI Editores.

- (1972). *El arco y la lira*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

- (1984). México y los poetas del exilio español. En *Hombres en sus siglo y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.

- (1993). *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral.

- (2008). *Cartas a Tomás Segovia*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- (2014). *El mono gramático*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Paz, O. y Orfila, A. (2005). *Cartas cruzadas*. México, D.F.: Siglo XXI editores.
- Paz, O., Martínez, J. L. (2014). *Al calor de la amistad. Correspondencia 1950-1984*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pererira, A. (2001). La generación de Medio Siglo. En *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo* en Martínez Morales, J.L. (coord.). Veracruz: Universidad Veracruzana. P.p.: 127-132.
- (2000). La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*. México, D.F.: *Revista Literatura Mexicana*, número XI.1 Pp.: 191-221.
- Pérez Daniel, A. I. (2008) *Anatomía, universalismo y renovación: La primera época de la Revista Mexicana de Literatura*, [Tesis doctoral] Ciudad de México: El Colegio de México.
- Pla Brugat, D. (1999). *Los niños de Morelia: Un estudio sobre los primeros refugiados españoles en México*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Embajada de España, Cooperación Española.
- Poniatowska, E. (2014). *La noche de Tlatelolco*. México: Era.
- Pradera, J. (1991). El descubrimiento del exilio en España. En Sánchez Albornoz, N. (Comp.) *El destierro español en América*. Madrid: Siruela. P.p.: 235-241.
- Preston, P. (2011). *El Holocausto español*. Madrid: Debate.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Rendueles, C. (2008). En la lucha final. Capitalismo, violencia ritual e ideología. En Zizek, S., Alemán, J., Rendueles, C. *Arte, ideología y capitalismo*. Madrid: Circulo de Bellas Artes.

- Reyes, A. (1962). *La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Riechmann, J. (1990). *Poesía practicable*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- Rius, L. (2011). *Verso y prosa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1968). *León Felipe, poeta de barro*. México, D.F.: Colección Málaga.
- Rivera, S. (1990). *Última voz del exilio. El grupo poético hispanomexicano*. Madrid: Hiperión.
- (1991). España y el exilio en la obra de los poetas hispanomexicanos. En P.p.: 227-238. cita
- Rodrigues, J. (2014). *Les possibilités du nomadisme: l'écriture poétique de Tomás Segovia*. Villeurbanne: Editions Orbis Tertius.
- (2011). Tomás Segovia en sus acercamientos a la pintura: La impronta de Ramón Gaya. En Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (ed.) *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Editorial Renacimiento y GEXEL. P.p.: 765-773.
- Rodríguez Puértolas (2009a) “¡Que se queden sin patria! El caso de los poetas”, en *República de las Letras*, 113.
- (2009b), *La República y la cultura: Paz, guerra y exilio*. Madrid: Istmo.
- Rodríguez, J.C. (2005). *La norma literaria*. Madrid: Debate.
- (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.
  - (1975). *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid: Akal.
  - (2002). El yo poético y las perplejidades del compromiso. En *Ínsula, Los compromisos de la poesía*, número 671-672, noviembre-diciembre. P.p. 53-56.
- Ruiz, R. (1991). La segunda generación de escritores exiliados en México. En Naharro-Calderón, J. M. (coord..) *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde fue la canción?»*. Barcelona: Editorial Anthropos. Pp.: 149-153.

- Ruiz Sánchez, A. (2005). Desterritorialización y literatura. Literaturas de exilio y migración en la era de la globalización. En *Migraciones y Exilios. Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, 6, pp. 101-111.
- Said, E. W. (2005). *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. Madrid: Debate.
- (2003). *Fuera de lugar*. Barcelona: DeBolsillo.
  - (2008). *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*. New York: Columbia University Press.
- Sánchez Vázquez, A. (1997). *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones*. México, D.F.: Grijalbo.
- Sarlo, B. (2011). *El imperio de los sentidos*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Sartre, J. P. (2005). *¿Qué es la literatura?* Madrid: Losada.
- (1999). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa.
  - (2003). *San Genet, comediante y mártir*. Buenos Aires: Losada.
- Sheridan, G. (1985). *Los contemporáneos ayer*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1999). *El Hijo Pródigo (1943-1946)*. En *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, ed. Saúl Sosnowski. Buenos Aires: Alianza Editorial.
  - (1999). *La polémica nacionalista: 1932*, . México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Semprun, J. (2007). *La escritura o la vida*. Barcelona: Taurus.
- Sennet, R. (2014). *El extranjero. Dos ensayos sobre el exilio*. Barcelona: Anagrama.
- Serur, R. (2014). Cómo repensar el mito de Don Juan. En Homenaje a Tomás Segovia: Maestro, ensayista, traductor y sobre todo poeta. México, D.F.: El Colegio de México. P.p.: 75-81.
- Sicot, B. (2003) *Ecos del exilio. Trece poetas hispanomexicanos. Antología*. A Coruña: Ediciós do Castro.

- (2011). Presente y presencia de los hispanomexicanos. En Manuel Aznar y Soler y José Antonio (ed.) *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Barcelona: Editorial Renacimiento y GEXEL. Pp.224-239.
- (2004). El mar de los desterrados. En Revista Universidad de México, nº 4. P.p: 5-19.

Soldevila, I. (2002). En Migraciones y Exilio. N°3, P.p.: .cita

Solórzano Esqueda, L. (2012). *Anagnórisis, el territorio de la reconciliación*. San Luis de Potosí: El Colegio de San Luis.

Sosnowsky, S. (1999). *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

Souto Alabarce, A. (1982). Letras. En *El exilio español en México 1939-1982*. México: Salvat y Fondo de Cultura Económica. Pp.363-409.

- (1999). Poetas hispanomexicanos: algunos aspectos como ensayistas (Ramón Xirau, Manuel Durán, Tomás Segovia). En *Jornadas sobre los Refugiados españoles y la cultura mexicana. Los refugiados españoles y la cultura mexicana: Actas de las segundas jornadas celebradas en El Colegio de México*. México: El Colegio de México. Pp. 63-72.
- (2008). Sobre una generación de poetas hispanomexicanos. En Espinasa (ed.) *Revista Diálogos. Antología*. México, D.F.: El Colegio de México. P.p. 330-337.

Stanton, A. (2014). Introducción: Vanguardistas y revolucionarios en la poesía mexicana moderna. En Stanton (ed.) *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*. México, D.F.: El Colegio de México, Centro Katz de Estudios Mexicanos.

Stanton, A. (1998). *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México D. F.: EL Colegio de México y Fondo de Cultura Económica.

- Steiner, G. (2002). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Madrid: Ediciones Siruela.
- (1994). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Suárez Cortina, M. (2008). *Libertad, armonía y tolerancia. La cultura institucionista en la España liberal*. Madrid: Tecnos.
- Subirats, E. (2003). *Memoria y exilio*. Madrid: Editorial Losada.
- (2006). *Violencia y civilización*. Madrid: Losada.
  - (2005). *Viaje al fin del paraíso*. Madrid: Losada.
- Sucre, G. (1975). El familiar del mundo», en *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre Poesía Hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Talens, J. (2000). *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra.
- Tasis Moratinos, E. (2014). *El exilio en la poesía de Tomás Segovia y Angelina Muñiz Huberman*. Berna: Peter Lang.
- (2011). El porqué de la importancia vital en Tomás Segovia. En Aznar Soler, M y López García, J. R. (Ed.). *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Gexel. P.p.: pp. 774-782.
- Tejada, R. (2011). Tomás Segovia: El exilio como viaje en pos del sentido. En Aznar Soler, M y López García, J. R. (Ed.). *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Gexel. P.p.: pp. 783-789.
- Treviño, J. C. (1954). *Antología de Mascarones. Poetas de la Facultad de Filosofía y Letras*. México, D.F.: Imprenta Universitaria.
- Toro, A. De (2005). *Pasajes-Heterotopías-Transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico*. En Birgit Mertz-Baumgartner y

- Erna Pfeiffer (eds) *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*. Madrid: Iberoamericana /Vervuert. P.p.: 19-28.
- (2005). Figuras de la hibridez: Carlos Fuentes, Guillermo Gómez Peña, Gloria Anzaldúa y Alberto Kurapel. En Birgit Mertz-Baumgartner y Erna Pfeiffer (eds) *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*. Madrid: Iberoamericana /Vervuert. P.p: 83-103.
- Tusell, J. (2012). *La oposición democrática al franquismo (1939-1962)*. Barcelona: RBA.
- Umbral, F. (1994). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Planeta.
- Valender, J. (2014). *La luz provisional*: Notas sobre el primer poemario de Tomás Segovia. En Gutiérrez de Velasco, L. (comp./ed.). *Homenaje a Tomás Segovia: maestro, ensayista, traductor y sobre todo poeta*. México, D.F.: El Colegio de México. Pp.: 57-74.
- Valender, J. y Rojo Leyva, G. (1999). *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)*. México, D.F.: El Colegio de México.
- Valdivia, P. (2014). *José Ricardo Morales de mar a mar. Teatro transnacional, exilio y periferia*. Sevilla: Renacimiento.
- Vázquez Martín, E. (2012). Alegato del poeta contra el cálculo egoísta. En *Apalabrarse. Conversaciones con Tomás Segovia*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y Ediciones Sin nombre. P.p.: 41-57.
- Vega, A.L. (1988). *La Casa del Lago. Un anhelo colectivo*. México, D.F.: Universidad Autónoma de México.
- Veyne, P. (1991). *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Villarreal, M.M. (2012). Yo soy un marginal que pone un pie en el terreno de los centrales. En *Apalabrarse. Conversaciones con Tomás Segovia*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y Ediciones Sin nombre. P.p.: 105-133.



- Villaurrutia, X. (2006). *Obra poética*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- Viñas Piquer, D. (2007). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- Volpi, J. (2008). *La imaginación y el poder. Una Historia intelectual de 1968*. México, D.F.: Era.
- Wellek, R. y Warren, A. (1974). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Weinberg, L. (2014). Tomás Segovia: fidelidad a la verdad. En *El ensayo en busca del sentido*. Madrid: Iberoamericana. 159-174.
- (2010). Tomás Segovia: el don del ensayo. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 39. Pp.: 41-60.
- Xirau, R. (2011). Poetas españoles en México. Desterrados y transterrados. En *Otras Españas. Antología sobre literatura del exilio*. México, D.F.: El Colegio de México. 2011. Pp. 270-278.
- (2007). *Poesía completa (edición bilingüe)*. Trad. Del catalán por Andrés Sánchez Robayna. México: Fondo de Cultura Económica / UNAM.
- Yankelevich, P. (2002). *México, país de refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*. (Coord.). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Yurkievich, S. (1996). *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus.
- Zaid, G. (1972). *Ómnibus de poesía*. México, D.F.:
- (1976). *Leer poesía*. México, D.F.: Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- Zambrano, M. (1990). *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela.
- (2004). *Pensamiento y poesía en la vida española*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Zapata, A. (2006). Poesía mexicana: la subversión de la vanguardia. En Mendiola, V. M., Zapata, M. A. y Gomes, M. (Comp.). *Tigre la sed. Antología de poesía mexicana contemporánea 1950-2005*. Madrid: Hiperión. 25- 37.
- Zizek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Ediciones Paidós.

- (2008). Arte, ideología y capitalismo. En Žižek (ed.) *Ideología: un mapa de la cuestión*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- (2006). *La tetera prestada*. Madrid: Losada.

### **Documentos visuales**

García Ascot, J.M. (director) (1962). *En el balcón vacío*. México: Ascot / Torre N. C.

### **Publicaciones periódicas**

*Clavileño*, 1948

*Ínsula*

*Diálogos*, 1965-1985

*Hoja*,

*Ideas de México*, 1953-1956

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/segrel-mexico-d-f--0/html/>

*Papeles de Son Armadans*

*Peñalabra*

*Plural*,

*Presencia*, 1948-1950

*Revista Mexicana de Literatura* 1955.1965

*Sala de espera*

*Segrel*, números 1 y 2, 1951

*Vuelta*

Blog de Tomás